

المسرح والمجتمع

في سائحاتهم

دكتور
محمد خليفه



الناشر / منشأف بالاسكندرية
جلال حزي وشركاه

المسرح والمجتمع في مائة عام

المسرح والمجتمع

في مائة مسألة
Organization of the Alexandria Library

تأليف

محمد دزغول سلام

الناشر // مكتبة دار الفكر
جلال حزي وشركاه
الإسكندرية

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الباب الأول

المسرح والتاريخ

المسرح والتاريخ

يعتبر المسرح من الفنون التصويرية التي ابتدعها الإنسان منذ قديم الزمان وإن اختلفت صوره وأشكاله لدى الشعوب ، لكن ظل المسرح الاغريقي في صورته التقليدية هي التي تنطب على ما يعرف بهذا الفن في عصرنا الحديث .

والمسرح من فنون القول وإن اشترك فيه مع الكلمة والحركة والتعبير بالصوت وملامح الوجه الى جانب الاطار وهو البناء المسرحي ذو الجدران الثلاثة بما يشمل من مناظر و «ديكور» وستارة وأضاءة وما الى ذلك .

والمسرح قديم اذا قدم الإنسان كما كان الفن قديما قدم الإنسان نشأ معه في أطواره الاولى .

فقد كان الإنسان البدائي يمارس شروبا من الاداء المسرحي في طقوس السحر ، فيمثل الإنسان الفطري مشهدا للصيد ليجمله طقسا سحريا يمكنه من السيطرة على الصيد أو الحصول عليه .

فالرغبة في الامتلاك لاثباع شهوة البطن ، جعلته يستخدم هذه الوسيلة فلما منه أن تمثيل الصيد يمكنه من النجاح في الحصول على صيده ، ربما لعقيدة متصلة بأرواح الاجداد أو لارتباط ذلك في ذهنه بقوة غيبية ممثلة في السحر .

وهكذا كان الدافع في البداية في مثل ذلك الاداء المسرحي الفطري عند الإنسان الاول هو بث الرغبات الدفينة في النفس .

وربما تغيرت هذه الطقوس المسرحية أو لعلها تحولت بعد قليل الى ضرب من الطقوس الدينية تقدم بين أيدي الآلهة طلبا لرغبة أو دفعا لرهبة .

ومن هذا القبيل ما نقله لنا عن بعض الامم من ممارسات مسرحية كانت تؤدي داخل المعابد كما حدث في مصر القديمة ، أو عند اليونان والرومان .

وقد نشأت في هذه الممارسات المسرحية الدينية الاولى فكرة الصراع في مواجهة الانسان للقوى التي تعترضه . قد تكون هذه القوى في بادئ الامر قوى الهية ممثلة لبعض الافكار أو المثل ، ومن ثم تحولت هذه القوى الالهية التي تمثل أفكارا ومعاني بعينها كالخير والشر ، والحكمة ، والحب ، الى عناصر يتصارع الانسان معها في سبيل تحقيق ذاته أو بلوغ رغباته .

ومن هنا بدأ العنصر الدرامي في البناء المسرحي ، عنصر الصراع ، وهو حلقة الاتصال أو الخيط الذي يربط أجزاء القصة أو الحكاية المسرحية .

وتحولت المسرحية الى تصوير هذا الصراع الانساني في الحياة بين الرغبة في البقاء وعناصر الفناء متمثلة في تلك القوى التي تعترض الانسان في طريقه تتوق خطاه أو تحطم ما بناه أو تشده وتجاذبه .

وقد تحول هذا الصراع على مدى العصور وفق ما يجد ويستحدث من قوى ومعوقات .

يقول آرتسر : ان الدراما المسرحية هي اظهار ارادة انسان يصارع القوة التي تحده وتقل من شأنه كإنسان أى انسان ، وليكن أهدنا يلقي به حيا على خشبة المسرح ، هناك يناضل ضد القضاء وضد القوانين المجردة ، وضد المجتمع الرتيب ، وضد نفسه اذا لزم الامر ، وضد مطاعم وشهوات ومعتقدات وحماقات البيئة التي يعيش فيها .

والمسرحية عمل أدبي مكتوب بالحوار . الغرض منه العرض على المشاهد بواسطة الممثلين . وقيمة « الدراما » أو المسرحية في كونها تدعو الى الاعتقاد بتقمص الممثل فيها شخصية ما في المسرحية .

• وحيث أن المسرحية فن تشمل كثيرا من الامم ، أو هي غير قاصرة على أمة أو مجموعة ، بل تكاد تشيع بأشكالها المتعددة عند معظم الامم ، إلا أنها برزت بالصورة المعروفة لدينا أولا عند أمة اليونان القديمة •
وعنها أخذت أوروبا ، وعرغت كذلك في شكل من أشكالها عند المصريين القدماء وفي الهند ، والصين واليابان ، لكنها وإن اختلفت أشكالها إلا أن أصولها واحدة •

• بدأت كما قلنا بالطقوس السحرية فالدينية •

ويشترك في أدائها بصورتها الأولى العرض المسرحي أو التمثيل مع الغناء والموسيقى حيث يتبادل الغناء أو الحوار مجموعتان من الممثلين أو قائد المجموعة وقائد مجموعة أخرى •

وظل الغناء ملازما للمسرحية رحا كبيرا من الزمن ، كما بقي الحوار عنصرا أساسيا وركيزة لتطور الحدث الدرامي في أصول المسرحية •

ولم يكن موضوع المسرحية قديما ذا أهمية بقدر ما كان الحوار والغناء إلا أنه اكتسب بعد ذلك أهميته فيما أبدعه جماعة من كتّاب المسرح الاغريق فاعتبسوه من أساطيرهم الدينية أو أحداثهم التاريخية ، أو مشكلات حياتهم الاجتماعية •

وبينما في هذا التقديم التعرف على نشأة المسرح وأصوله القديمة أن نلتبس منابعه لدى الإنسان لنصعبه عبر التاريخ في مراحل تطوره ونموه ، فإن كل عنصر من عناصر تكوينه الأولى ينمو مع الزمن ويتعدد الصور المسرحية وتنوع وكلها نابعة من هذا الشكل الأولى الذي يحمل بذرة التكوين الأساسية •

وينبغي لنا قبل أن نخوض في الحديث عن أشكال المسرح وعناصره أن نسأل أنفسنا عن دور المسرح في الحياة ، وموقفه من غيره من الفنون والآداب • ولم دام واستمر وجوده هذا الالامد الطويل منذ عرف عند

كثير من الامم القديمة حتى الآن • أى ما يقرب — اذا اعتبرنا نشأته
عند اليونان — من خمسة وعشرين قرنا • ولماذا يعنى هذا ؟

نعلم أن المسرح الآن يؤدي في المجتمع دور التسلية والمتعة ، لكنه
يقدم معها أشياء أخرى تكفل له العلاقة الوثيقة بينه وبين المتلقى أو
المشاهد مما أتاح له هذا البقاء ، أو حرص الناس على التمسك به
والاختلاف اليه على تنوع ألوانه •

والحق أنا حين نشاهد مسرحية ما فلنا نشاهدها بين جماعة من
الناس — وهو الاصل في العرض المسرحي — ونشترك معا كمشاهدين
فيما تحدثه المسرحية من أثر فينا ، فنضحك اذا كانت المسرحية فكاهية ،
ويكون ضحكنا أكبر بين الجماعة وأكثر مما لو كنا نشاهدها وحدنا أو
منفردين ، وكذا اذا كانت المسرحية من لون المأساة ، فلنا نتأثر بها
وسط الجمع أكثر مما نتأثر بها منفردين ، وذلك لمجرد أن مجموعة أو
جماعة من الناس تتحد مشاعرهم وتشترك في تلقى التأثير ، فيكون التأثير
الجامع أقوى وأبعد أثرا من التأثير الفردي •

وهذا ملاحظ في كل عمل يشترك فيه الجماعة أو ينفرد به الفرد ،
كان الأثر الجماعي تيار كهربائي ينتقل من واحد الى آخر فيبقى بهذا
الانتقال ، ويتشبع الجمع بهذه التيارات المتبادلة على غير ما يكون الحال
في الفرد الذي يتلقى الأثر وحده •

وطبيعى أن يكون تأثير المسرحية فينا كأفراد بالدرجة نفسها التي
يكون عليها التأثير في الآخرين ، بمعنى أنه لا يمكن أن نتأثر وحدنا
بصورة ما بأحداث المسرحية أو ممثلها أو حوارها دون أن يكون لهذا
الأثر نفسه صدى في نفوس الآخرين الذين يشاركوننا في مشاهدة
المسرحية من حولنا •

وكلما كان عدد المشاهدين أكثر كان الاستمتاع بأحداث المسرحية
أعظم • وهذا ملاحظ دائما ، فالمسحكة تجلجل بين الجمع الكبير وتختف

بين الحد القليل ، كذلك الاثر العميق الحزين أو السعيد تتكشف آثاره على ملامح المشاهدين بين الغفر من المشاهدين ، وتقل كلما قل العدد .

وهذه الظاهرة ذات أهمية نغما يعرف بالتجاوب أو الاستجابة بين المسرح والجمهور وذلك راجع في بعض أسبابه الى أن المشاهدة المشتركة للمسرحية إنما هي فرصة لاجتماع الناس حول مشاعر موحدة في مجتمع المدينة الكبيرة .

وقديما قالوا ان الانسان اجتماعي بالطبع ، وان كانت ظروف الحياة المدنية قد فرضت عليه العزلة في اطار بيت محدود ، بعد أن كان يحيى في جماعة ، في قبيلة ، يشارك أفرادها همومه وأتراحه ، كما يشاركونه سعادته وأفراحه .

كذلك هناك شيء آخر يقدمه لنا المسرح غير فرصة هذا الاجتماع في جماعة والمشاركة في المشاعر ، هذا الشيء هو احساس المشاهدين بمتعة نسيان كيانه الذاتي أو وجوده ومشكلاته الآنية ، والفروج عنها بمشاركة الممثلين على المسرح في حياتهم التي يعرضونها وحوارهم الذي يتبادلونه ، وكأنه واحد منهم أو ضيف يشاركهم لكنه خارج عنهم يفرح لما يفرحون ، ويحزن لما يحزنون ، بل ويكاد ينبه على من يخفى له منهم أحد غدرا ، أو يخفي له مفاجأة .. هذه الحياة الجديدة التي يخلقها المسرح للمشاهد عنصر هام من عناصر المتعة ، وهي كذلك عامل من العوامل المؤثرة في العمل المسرحي والتي يمكن أن يبلغ بها الكاتب ما يريد الى المتلقي من خلاله دون اهتمال ، أو خطاب مباشر .

والعرض المسرحي يشتمل على مجموعة من الممثلين يؤدون أدوارا مختلفة لشخصيات خيالية متعددة . وعليه فان العرض المسرحي يضعنا أمام صورتين ينبئ أن تتطابق صورة الممثلين بأشخاصهم الحقيقية ، وصورتهم بشخصياتهم التي يتقمصونها . وعلينا كمشاهدين أن نتقبل الصورتين معا .

وقد يخطئ كثيرون من النقاد عندما يتصورون ضرورة أن تطل

احداهما مكان الاخرى أو تلتقيها ، بمعنى أن تلغى شخصية الممثل المعروفة لدى المشاهد شخصية المسرحية التى يتقمصها أو العكس أى تلغى شخصية المسرحية شخصية الممثل . فإذا كانت الاولى ضعف الاداء ، وإذا كانت الثانية فإن ذلك مستحيل ، لانه لا يتصور أن تلغى شخصية الممثل تماما لدى المشاهد مهما أجاد أداء دوره فى تقمص الشخصية . بل ان جزءا كبيرا من الاعجاب قد يعود الى تقدير المشاهد لقوة تمثيل الممثل للشخصية بل وللإعجاب الذى قد يكنه مسبقا للممثل نفسه مما يكسب هذه الشخصية التى يمثلها قناعة لدى المشاهد ، ويسهل عليه فهمها أو التجاوب منها .

فعلىنا اذا الابتناع بأن المشاهد فى الحقيقة يقبل الشخصيتين مما ، لانه عندما يذهب لمشاهدة مسرحية فانما يجمع فى مداركه وأحاسيسه بين خيالية العرض وواقعية المكان والمؤدين . وأن واحدا منهما لا يمحى الاخر ولا يقوم مقامه .

وانما عندما نذهب لمشاهدة مسرحية فانما نذهب لإمرين ، لان فرقة ما بأشخاصها المعروفين فى الواقع ، على مسرحها المعروف ستؤدى عملا مسرحيا خياليا نعيش معه ردها من الزمن نتأثر به وبأحداثه ومصائر أبطاله ، والا فغيم اذن تجشمتنا فى سبيل مشاهدة العرض ما نتجشم لو أن قناعتنا قائمة بأننا نذهب لمشاهدة تمثيل فيستغرقنا هذا الاحساس ويحجب عنا المعاشية للنص أو للعرض ومن ثم الاستمتاع به .

من هنا اذا نعود الى ما بدأنا به وهو ضرورة وجود تلازم لدى المشاهد بين الحقيقة والخيال ، وقد ذهب معظم النقاد ورواضى النظريات للمسرح الى هذا رأى .

المسرح عند الاغريق :

اتجهت العروض المسرحية عند الاغريق فى أول ظهورها بين جدران معابدهم الى التقرب للالهة بعرض ملامح للاسطورة الدينية فى مواسم الاحتفال بأعياد الآلهة ، أو الاعياد الرسمية للحصاد والربيع وقطف العنب وعصر الخمر وما الى ذلك .

وكان ظهور المسرح الاغريقي في تلك المرحلة واضحا ، وان سبقت
الى الوجود صور من المسرح في ساحات المعابد المصرية تحكى بعض
الطقوس الدينية وتعرض ملاحم من أساطيرهم ومعتقداتهم كأسطورة
اييزيس وأوزوريس •

وبدأ المسرح الاغريقي بالمزج بين التمثيل والغناء أو الانشاد • ولعب
الكورس دورا هاما في ذلك المسرح • وهكذا كان ذلك المسرح على اختلاف
أشكاله من مأساة ومهزلة قريبا من شكل الاوبرا الذي نعرفه الآن ،
لانه يجمع الغناء الى الموسيقى الى الرقص • وكان الكورس يقوم بدور
الرأى العام أو المشاهدين بينما يقوم الممثل بتقمص الدور الذي رسمته
له المسرحية •

ولم تبد في المسرح اليونانى الاول صور الصراع الدرامى واضعة ،
بل كان يكتفى بعرض الاسطورة الدينية أو حكايتها بواسطة الممثلين
الذين يلبسون صور الآلهة أو الاناسى •

وبعدها تحول الامر شيئا فشيئا على أيدي عباقرة المسرح اليونانى
الى قواعد معروفة يلتزمها كتاب المسرح •

وكان يؤدى المسرحية اليونانية ممثل واحد الى جانب «الكورس» أو
« الجوقة » ثم أدخل أسفيلوس ممثلا آخر في مسرحياته مع بعض
المؤثرات المسرحية الاخرى •

كما أضاف سوفوكليس ممثلا ثالثا وقلل من اعتماده على الكورس •
كما أنه كان أول مؤلف مسرحى عمد الى الاستمانة بمناظر مرسومة •

وجاء ثالث كتاب المسرح اليونانى الكبير يوريبيدس (٤٨٤ ق م —
٤٠٦ ق م) فواصل الاقتداء بسوفوكليس في قلة الاعتماد على الكورس ،
الا أنه زاد في عدد الممثلين ، فبلغ بهم أحد عشر ممثلا في مسرحية
« نساء هينيتيات » •

ويرى النقاد أن أسفيلوس عبقرى المسرح الاغريقي وواضع أسس

العرايا الاغريقية باقامة مسرحه على حركة الصراع الداخلى بين عناصر المسرحية لاقامة العدل الاجتماعى الحضارى .

وأما سوفوكليس فإنه أعظم كتاب المسرح على الإطلاق من ناحية البناء وحرفية المسرح ، ولا زالت مسرحيته الخالدة « أوديب ملكا » تعد أكمل مأساة ، وهى متجددة دائما طالما هناك مسرح ، ولا زالت كلماتها عرضت على المسرح فى أوروبا وغيرها من البلاد العريقة فى فن المسرح تلقى ترحيبا ونجaha كبيرين .

فهذه المسرحية « أوديب » التى اختار لها مؤلفها موضوعا من الحياة اليونانية أو من التاريخ اليونانى تقوم على كل مقومات العمل الدرامى العظيم من حيث التوتر والصراع المرير ، والكشف . وفى خلال ساعتين زمن المسرحية يكشف أوديب سوء المصير نفسه شيئا فشيئا من خلال الاحداث المتعاقبة التى لا يملك منها فرارا ، والتى يساق اليها راضيا ومرغبا فى الوقت نفسه ليلقى مصيره المحتوم الذى خطه له القدر ، فيتحول من صاعد الى المجد يحتفى به الناس لشجاعته واقدامه ويبلغ أوج انتصاره فاذا اللحظة الحاسمة تنكشف له فيهبى فى عنفوانه من قمة مجده الى مصيره البائس حين يعرف أنه قتل أباه وتزوج أمه فيفتار لنفسه النفى ليصبح ملكا صعلوكا طريدا منبوذا من مجتمعه ورعيته الذين كانوا منذ قليل يتوجونه بأكاليل النصر والفخار قبل أن تنكشف حقيقة .

ويختلف النقد حول مسرح يوريبيدس لأنه لم يتمسك بأصول المسرحية التى خطط لها ووضعها كل من اسفيلوس وسوفوكليس بمؤكد لأنه نقل الصراع بين الانسان والآلهة أو الانسان والقدر ، أو الانسان والقوى الخفية التى تسيره الى الصراع بين الانسان والانسان .

ومن هنا رأى النقد أنه أقرب فى بنائه المسرحى الى روح الرومانسية منه الى الروح الكلاسيكية ، وأنه كذلك قريب الى كتاب المسرح المعاصرين فى اهتمامهم بالانسان وصراعه مع الانسان فى خضم

الحياة ومشكلاتها • كذلك فإن موضوعاته أكثر قربا من الحياة واتصالا بالواقع •

وإذا كان أسلم المسرح الاغريقي القديم هو المأساة أو « التراجيديا » كما أبدعها هؤلاء الكتاب العظام الذين عرضنا لهم، فإن الملهة قد نشأت كذلك على يد أحد كتاب الاغريق القدامى وهو ارستوفان •

وربما تظلمن الزمن بها في نشأتها من صورتها البدائية التي نشأت بها على صورة عروض المهرجين والمقلدين بين عامة الناس في الشارع لا في رحاب المعبد ، ومن هنا كان للمأساة جلالها وظلت كذلك على مدى المصور بينما لم تحظ الملهة بذلك الجلال •

والملهة الاغريقية تختلف عن الملهة الحديثة وتتشابه في صورتها العامة مع بناء الدراما الكلاسيكية عامة في كونها تحتوى على عناصر «الكورال» أو الجوقة ، والحوار •

وقد استطاع ارستوفان أن يبدع ملهة تتخلص من الصورة الاولى للملهة الخاصة بعناصر التقليد والتهريج والسخرية ، والتي كانت تعد من قيمة الملهة وتقل من شأنها في العالم القديم ، وذلك بأبداعه أنواعا من الملهة اكتسبت التقدير من المشاهدين ، واستطاعت أن تتخذ لها مكانا الى جانب المسرح الجاد ممثلا في المأساة •

ولم يعتم المسرح الاوروبى الكلاسيكى بالملهة اليونانية قدر اهتمامه بالمأساة فلا تقدم الملهة الا نادرا على مسارح أوروبا • الا أن ارستوفان ظل موضع تقدير ، واحتل بين كتاب المسرح القديم مكانة كبيرة ، بل عد من أعظم كتاب الكوميديا أو الملهة • واعتمد عليه وقلده كثيرون من كتاب « الكوميديا » في عصر الكلاسيكية وفي القرن الثامن عشر بصفة خاصة • فاقتبسوا بعض أفكاره واعتمدوا عناصر من مسرحياته • ولعل أشهرها مسرحية « الضفادع » •

وإذا كانت الكوميديا عند أرسطوفان تعتمد على الموضوع — الشعبي غالباً — والحوار الساخر فقد أتيح لها بعده بقرن من الزمان على أيدي جماعة من كتّاب الرومان أمثال «بلوتوس» و «تيرنس» و «ملائدز» أن تتطور وتتطور ، فقد أبدع هؤلاء كوميديا المواقف ، وكوميديا الشخصية ، وكوميديا السلوك والتصرفات وهي العناصر التي أسس عليها كتاب الكوميديا في أوروبا في القرن السابع عشر والثامن عشر كوميدياتهم . بل إن بعض الشخصيات التي عرفت في كوميديا الرومان ، كالخنزير المستبد المعجور ، والشباب الشرير الذي تلعب بلبه فتاة جميلة وهكذا ، هذه الشخصيات ظلت تطالعنا كذلك في كوميديا القرنين السابع عشر والثامن عشر .

الفصل الأول

أنواع المسرحيات وأشكالها

أنواع المسرحيات أشكالها ، وبنائها

نعرف من أنواع المسرحية اليوم المأساة «تراجيديا» و «المهابة» كوميديا و «الفارس» الهزلية ، والمليودرام ، والفودفيل .

لكن المسرح القديم لم يعرف من المسرحية سوى نوعيهما اللذين ذكرناهما في حديثنا عن المسرح في التاريخ أعنى المأساة والمهابة .

وقد أصل أرسطو في كتابه عن «الشعر» لهذين النوعين ، وتحدث عن الركائز التي يعتمد عليها كل منهما .

ويقول صاحب كتاب «فن المسرحية»^(١) .

«من أهم أربع صور مسرحية جديدة بدراسة من يهتم بالمسرحيات والمسرحة هي :

المأساة Tagedy ، والمهابة Comedy ، والمسحاة والمهزلة Farce

وهذه الصور الأربع لم يخلقها النقاد أو المدرسيون ، وإنما أنشأها كتاب المسرح الذين يجاهدون في سبيل قص قصة على الجمهور عن طريق ممثلين ومسرح ، محاولين أن يجعلوا الجمهور يفهم القصة كما فهمها كاتب المسرح نفسه ، وأن يدرك مدلولاتها كما أدركها كاتب المسرح»^(٢) .

«... وعلى أية حال فقد أدرك كاتب الاغريق المسرحيون في القرن الخامس قبل الميلاد أدراكا واضحا للفرق بين المهابة والمأساة . وقد طبق

(١) فرد . ب . مينيليت ، وجيرالد بنتلي ، ترجمة صوفي خطاب
طبع بيروت سنة ١٩٦٦ م .
(٢) ص ٢٨ - ٢٩ .

هذا الفهم للفروق بين هاتين الصورتين من حيث الغرض والوسيلة .
على مسرحيات ذلك العهد .

وجاء أرسطو في القرن الرابع قبل الميلاد — وهو أول ناقد مسرحي
عظيم — فبحث في كتاب «فن الشعر» خصائص الملهة كما رآها في
مسرحيات أسخيلوس وسوفوكليس ويوريديس ، وأريستوفان
العظيمة» (٣) .

وينبئ التنبيه هنا الى أن الشعر كان لغة المسرحية الاغريقية ، وله
يكن النثر ، وذلك لما للشعر من قدرة على التأثير على السامعين مما
يتلاءم والمأساة بلغته المجازية .

ويرى أرسطو أن لغة المأساة بخروجها عن لغة الكلام العادي أو
المألوف في الحياة هو الذي أولاها في نظره رغبة وسموا (٤) .

ويرى أرسطو أن البذور الاولى لكل من المأساة والمهابة في طابعها
العام انما نشأت من قديم غمى متمثلة عند هوميروس . يقول أرسطو :

«وينفرد هوميروس بموقف فذ بين الشعراء جميعا ، فكما أنه في
القصيد الجاد شاعر الشعراء لا للإجادة الشعرية فحسب ، ولكن للروح
الروائية في محاكاته ، كذلك كان هو أول من رسم مجملا لفكرة الملهة
حين انصرف عن الهجاء المقذع الى تصوير المضحك ، ووهب للسخرية
سمة روائية . ولقصيدته Margies شبه بالكوميديا ، كما أن لقصيدته
الابلياذة والاولديسة شبها بالتراجيديا . وهالما برزت التراجيديا
والكوميديا الى الوجود تعلق الشعراء المحدثون بالواحدة أو الاخرى
كلحسب طائفة عقريته ، فأصبح المفكون كوميديين هزلين لا هجائين (٥) ،
وأصبح أهل الجد شعراء مآسى ، لا شعراء ملاحم ، وذلك كله بسبب

(٣) فن المسرحية ص ٣١ .

(٤) مقدمة كتاب الشعر ، ترجمة احسان عباس ، ص ١٤ .

(٥) ولعله بناء على هذه الفكرة لارسطو في نشأة المأساة والمهابة
— الكوميديا — نشأت ترجمة ابن رشد للتراجيديا بقصيدة المديح لانها
جادة وتتناول عظام الامور ، وللکوميديا بقصيدة الهجاء لانها تصور
الاشياء في صور قبيحة .

الرفعة السامية والتقدير العالى اللذين أحرزهما هذان النوعان من الشعر» (٢٧) .

ويقول أرسطو في موضع آخر :

« اذن فالمأساة والمهابة كلتاهما نشأتا بطريقة جافية مرتجلة، بغشائ الأولى من الترانيم الالهية ، ونشأت الاخرى — المهابة — من أغاني الطبيعة — تلك الاغاني التى لا تزال دارجة الى اليوم في كثير من المدن، ثم تشئت كل واحدة منهما نحو الكمال تدريجا بما أصابها من تحسينات متتالية لا ينفى أثرها .

واطمأنت المأساة بعد تقلبات متنوعة الى استكمال شكلها الحقيقى، فزاد اسخيلوس أولا ممثلا ثانيا وحد من مهمة الجوقة ، وجعل الحوار هو الجزء الاساسى فى المأساة . والى سوفوكليس تعزى اضافة ممثل ثالث . وكذلك أمر تلوين المشاهد (المنظر) . ثم تحقق للمأساة طول مناسب ، فبعد أن طرحت الموضوع القصير الساذج واللغة المضحكة التى كانت صالحة لاصلها الساتيرى (أى الكاريكاتيرى السخر) بلغت درجة من الرفعة لم تهرزها الا بعد مرحلة طويلة من التطور» (٢٨) .

ويقول عن المهابة :

«أما المهابة فهي كما قدمنا من قبل محلكاة للشخصيات الرديئة — رديئة لا باعتبار أنها تصوى كل نوع من الرذيلة ، ولكن باعتبار نوع واحد هو المضحك . والمضحك نوع من القبح «أو مخالفة الخلقة السوية» (٢٩) .

(٦) الشعر لارسطو ، ص ٢٨ - ٢٩ .

(٧) يذكر احسان عباس في الهامش أن الساتير Satyr فى الاساطير اليونانية مخلوقات تمثل قوى الطبيعة الحيوية الضخمة وتصور عادة بشعر كث وأنف مدور مرتفع الى أعلا وأذن محدودة وقرنين صغيرين وذنب كذنب الحصان أو العنز ، ولهذه المخلوقات شغف شديد بالخمر وسائر الملذات الحسية . (الشعر ترجمة احسان عباس ص ٣٠) .

(٨) تصرفنا فى اللفظ فقيرنا فى عبارة احسان لتوضيح المعنى .

وقد يعرف المصنك بأنه خطأ أو نقص من نوع ما ، لا يثير ألما أو أذى في الآخرين • فالقناع التكرى الذى يستثير الضنك مثلا هو شيء بشع «مشوه» ولكنه لا يثير ألما» •

ويقول أرسطو ان ما أصلب المأساة من تطور واهتمام من الكتاب لم تحظ به الملهاة • ذلك لان الملهاة لم تلق العناية الجعيرة بها في مراحلها الاولى ، فلم تحظ برعاية الحاكم ، ولا قلم بالاتفلق عليها هيئات عامة الا منذ أمد قريب ، فقد كانت في البدء عرضا يقوم به بمض الافراد من تلقاء أنفسهم ... ثم اتخذت لها شكلا معيناً واكتسبت لنفسها حظا من النظام»^(٩) •

وهكذا فان أرسطو حدد نوعين للمسرحية هما المأساة والملهاة ، وبين تاريخ نشأة كل منهما والظروف التى أدت الى تطورها حتى أتيح لكل منهما من الكتاب المبدعين ما قفز بها قفزات كبيرة نحو الكمال من أمثال أسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس في المأساة ، وأرسطوفان في الملهاة، وان كان التطور الذى أصاب المأساة أكبر لاهتمام الناس وتشجيعها لانها تتناول الجوانب الجلدة في حياتهم ، ولاسباب أخرى عرض لها في حديثه عن المأساة •

(٩) الشعر لارسطو ص ٣٢ •

المأساة أو التراجيديا

TRAGEDY

تعتبر المأساة في نظر نقاد المسرح ومؤرخيه نوعا من أهم أنواع المسرحية وهي كما يشير مفهومها تعتمد على المظاهر الجدية في الحياة ، على ما بينا في حديث أرسطو . وهي عند بعضهم تعرض الإنسان يهوى وكأنه أصيب بالعمى الى مصير مؤلم كما تصور ذلك مأساة أوديب مثلا باعتبارها نموذجا لهذا النوع .

وهذا كله نقيض ما تلتزمه المهابة . ومن هنا كانت التفرقة واضحة عند القدماء بين النوعين على ما بينا .

وتتأثر عواطف الجماهير من عناصر الاثارة في المأساة أكثر من تأثرها بغيرها من المسرحيات . ومن أجل هذا اعتبرت المأساة أرقاها ، مؤسسا ذلك الحكم على قول أرسطو الذي هو الفيصل لدى النقاد الى حد بعيد .

ويعرف أرسطو المأساة بأنها «محاكاة لعمل هام كامل ذي طول معين بلغة مشفوعة بأشياء ممتعة ، يرد كل منها على انفراد في أجزاء العمل نفسه ، وبأسلوب «درامي» لا قصصي . وحوادثها تثير الشفقة والخوف لتحقيق التطهير بإثارة هاتين العاطفتين»^(١) .

ويرى النقاد المحدثون أن الاصل في المأساة أنها نوع من الدراما يقع البطل الرئيسي فيها تحت تأثير مجموعة من الصراعات الاخلاقية والتي تنتهي بكارثة كأن يموت البطل نفسه مثلا .

ويرى هؤلاء أن أصل نشأة المأساة ، واتخاذها هذا المسار التقليدي

(١) كتاب الشعر ص ٣٤ .

يرجع عند الاغريق الى ما كانوا يؤدونه من عروض في أعياد ديونيسيوس أو باخوس اله الخمر والخصب عندهم • فقد كان الاثينيون يجتمعون بين التلال خارج أثينا ليحيوا أعياد «باخوس» ويباركونها ، لاسيما في موسم قطف الكروم • وكانوا يرقصون ويغنون • وغطنوا الى اقسامه مذبح وسط المكان الذي يجتمعون فيه ليرقصوا حوله وهم نشاوى من الشراب • واعتادوا في هذه المناسبة تقديم «جدي» قربانا لالههم واسم الجدي عندهم Tragos ولهذا اقترن الجدي عندهم بعيد ديونيسيوس Dionysos أو باخوس «باكوس» Bacchos • فصار القوم المحتفلون يلبسون جلد الجدي وهم يؤدون رقصاتهم •

ويعد فان ظهور المأساة وتطورها حتى بلغت صورتها الكاملة عند سوفوكليس جعل النقاد يصفون عن أهم عناصرها كما تمثلت في مأساة «أوديب» مثلا وغيرها من المآسي الجيدة المتقنة البناء • وتوصلوا الى أن المأساة غالبا ما تقوم على العناصر الاتية :

الموضوع الجاد

الزمن المقول في حدود ساعتين الى ثلاث ساعات

الاحداث المحزنة أو المؤثرة

النهاية الحزينة أو المؤلمة

وأن تؤدي كما يقول أرسطو الى الاشفاق والتطهير لاحتوائها على أحاسيس الرحمة أو الشفقة والخوف •

فالموضوع الجاد هو الذي يترك أثرا بالغا في نفوس المشاهدين ويفاد بطلا له شخصية غير عادية ، ولا بد أن يتخلل هذا الموضوع شكل من أشكال الصراع •

ويختلف الصراع بين المأساة الكلاسيكية ، والتقليدية ، والمأساة الحديثة • ففي المأساة الكلاسيكية عند الاغريق يكون الصراع بين الانسان وبعض القوى التي تفوقه قدرة ، فهو صراع غير متكافئ ،

تعرف حتمية نهايته ، تلك القوى هي الآلهة أو نصف الآلهة من المخلوقات
أو القوى الغيبية والخرافية التي تملك من القدرات ما لا يملكه البشر .

ولابد أن تكون الاحداث عنيفة محزنة ومؤثرة . تثير كما يقول
أرسطو الشفقة والخوف . يقول «وهذه الاحداث يتحقق تأثيرها في
النفس حين يكون حدوثها فجائيا» .

وقد رصد أرسطو عناصر بناء المأساة من حيث الموضوع
والشخصيات والعقدة وترابط الاحداث ، والانقلاب والكشفو الاسلوب ،
مما لم يعد قاصرا على نوع المأساة فحسب ، بل ينطبق على كل أنواع
المسرحية .

ولان سوغوكليس قد اتقن حرفة العمل الدرامي فقد خلدت كثير من
مآسيه ، وعلى رأسها كما قلنا مأساته الرائعة «أوديب» التي استنبط
منها أرسطو كثيرا من عناصر البناء في المأساة والعمل الدرامي عامة .

وقد تغير الحال في عصر الصراع في مآسى عصر النهضة وما بعده
لتغير الاعتماد على الاساطير والقوى الغيبية والكائنات الخرافية التي
شغلت أذهان كتاب المسرح من الاغريق والرومان ، فاستبدلوا بها قوى
أخرى غيبية كالسحرة والاشباح وغيرها ، تتصدى للانسان ، وتسوقه
الى نهاية حتمية يصارع جهده للتخلص منها .

وظهرت آثار من تلك القوى الغيبية في بعض مآسى شكسبير في
العصر اليباباتي في القرن السابع عشر في مسرحيات «هملت» «بومكبث»
كما ظهرت في مسرحية «فاوست» .

ومنذ القرن الثامن عشر وما بعده في العصر الحديث تخلصت المأساة
من مثل هذه القوى الخفية والغيبية كعناصر للصراع ومكونة له ودافعه
الى أحداثه . وحلت محلها قوى أخرى ، كقوة الظروف المحيطة ، أو
العوامل الناشئة في الحياة . وقوة البحر والطبيعة وما الى ذلك .

واختار كتّاب المأساة المعاصرة صراعا آخر له أهميته عند جمهور

عصره كالمصراع ضد بعض القيم الفاسدة في المجتمع في عصره بيمينه ،
هذا الصراع الذي قد يدفع للبطل أو الشخصية الى الاستسلام أو
الضياع .

ولشخصية البطل دورها المتميز في المأساة الجيدة ، وقد أشار
أرسطو الى أهمية الشخصية ومكانتها في بناء مأساة جيدة ، ونبه بصفة
خاصة الى شخصية أوديب التي ابتدعها سوفوكليس ، فكتب لها
الخلود ، وكتب للمأساة من خلالها تلك المكانة الرفيعة في فن الدراما .

وترجع قوة الشخصية أو البطل في المأساة الى عوامل ، كتقوة بناءه
أو رسم ملامحه ، بحيث يسيطر على الاحداث ، كما ترجع كذلك الى
قوة اقتناعه وحضوره كلما ظهر في أحداث المسرحية . بحيث يفرض
وجوده .

وكثير من أبطال المآسى قديما وحديثا غرقت وجودها ، وكتب لها
الخلود بفضل ما تمثله من القيم والمواقف وما تتطرق به من الأقوال في
تلك المواقف فتصبح أقوالها جارية مجرى المثل على الالسنه .

ومن هذه الشخصيات الخالدة المعروفة ، شخصيات هاملت ومكبث
والملك لير ، وعطيل وياجو في مسرحيات شكسبير .

كذلك فان صدق التعبير عن الموضوع الذي تعالجه المأساة يكسب
المسرحية ملامح الواقع ويقربها من الحقيقة ، ويمطى المشاهد اقتناعا
به ، فيرى الحقيقة مثلثة أمامه لا مجرد خيال أو تمثيل .

وقد أشرنا من قبل الى أن نجاح دور المسرحية متوقف على قوة التخيل
ونقل الانسان من الواقع المائل أمامه الى خيال المسرحية في عالمها الذي
تسكيه أو تعرضه أمام المشاهد فينسى لمساءلت أنه في مسرح وأن
ما يشاهده مجرد تمثيل ، ويندمج مع الممثلين والمسرحية في هذا العالم
الجديد الذي صوره .

المهابة أو الكوميديا

COMEDY

رغم أن أرسطو قسم الشعر المهرى أو الدراما الى مأساة وكوميديا أو ملهاة وأنه وضع الاسس للمأساة وتحدث عنها حديثا مستقيضا تناول كل عناصرها ، الا أنه لم يتحدث في كتاب الشعر الذى وصلنا عن الملهاة بالدرجة نفسها ، وقد أجل هو الحديث عن الملهاة الى ما بعد ، ولعل هذا الجزء الخاص بحديثه عن الملهاة فقد لانه لم يصلنا ولم نعرف بالتالى على آرائه في الملهاة .

والملهاة عند أرسطوفان كانت تتمرض بالهمز واللمز للاشخاص والمؤسسات . يقول صاحبها فن المسرحية : «ويمكن القول بأنه كان مباحا لكاتب الملهاة أن يستخدم أية صورة من صور الاتهام والسفرية»^(١) ، ويقول : «وقد يستطيع — كاتب المسرحية — في هجومه أن يتخذ أقوى صورة من اللمز أو أقوى صورة من السفرية اللاذعة أو كليهما معا ، وقد يستطيع أن يستخدم العمل العنيف والاغنى الهزلية»^(٢) .

ولما كانت الملهاة في صورتها القديمة والتقليدية نابعة من الحياة الجارية اليومية وتعرض لاناس من عامة الشعب ، وتصورهم في صور مشوهة أو كاريكاتيرية ، لكانها لم تقل مكانتها الرغبة بين طبقات الخاصة من المجتمع الاثينى ، على عكس المأساة .

وقد أشار أرسطو الى أن كاتب الملهاة أو الكوميديا كان يعتمد الى تصوير الاشخاص في صورة أقبح مما هم عليه ليثير بذلك الضحك .

(١) فن المسرحية ١٩٨ .

(٢) المصدر نفسه .

فالمضحك كلن عند ارستوفان نلبما من الصورة التى يرسمها المثل،
أو من الكلام الذى يلقيه على لسانه ، ثم تطور الامر بعد ذلك كما أشرقا
عند كتاب المسرح الرومان فأصبح الكتاب يعمدون الى استشارة المضحك
من المواقف ، ومن طرق السلوك أو التصرفات التى يقوم بها البطل •

ويحدد النقاد أنماط الملهاة غالبا بستة أنماط هى :

١ — ملهاة الدسيسة أو المواقف •

٢ — الملهاة الواقعية ، أو ملهاة اللمز والتعريض •

٣ — الملهاة الرومانسية •

٤ — الملهاة الرخيصة أو الملهاة الاخلاقية •

٥ — ملهاة المتدر أو ملهاة السلوك •

٦ — ملهاة العواطف الرقيقة^(١) •

وقد تطورت الملهاة الكلاسيكية فى المسرح الاوروبى وفى انجلترا
خاصة فى عصر عودة الملكية ، فالتفتت من سلوك العصر أو أنماط ذلك
السلوك وتصرفت بعض رجاله ونسائه موضوعا لكونيدياته • والمعلوم
أن هذا العصر كان أهله مفرون بالمظاهر والسلوكيات •

وبرزت من شخصيات الملهاة آنذاك نماذج وأنماط بشرية عديدة
كالمرأة العاشقة التى تدبر المؤامرات ، وتدس الدسائس للاحتفاظ
بعشيقها ، والعاشق المستهتر الذى يلعب بعواطف النساء ويحاول
اغواءهن والاستيلاء على أموالهن • والرجل الغنى التسلفه العقل ،
والاحمق ... الخ •

وكان كتاب المسرح بصفة عامة آنذاك يكررون دائما اظهار جماعات
العصر (وهى وظيفة الملهاة الابدية منذ أرستوفان)^(٢) •

ووافق تطور الملهاة فى انجلترا تطور المجتمع الانجليزى اذ أنه فى

(١) فن المسرحية ص ١٢٥٨ •

(٢) المصدر نفسه ص ٢١٤٤ •

عصر الملكة إليزابيث أو إليزابيث. ولم يمتد في القرن السابع عشر عصر
الارستقراطية الانجليزية قد غلبت هذه الطبقة على مقبولات الحياة
والمجتمع ، وانزوى ما دونها من الطبقتين الوسطى وال الدنيا . فكانت
المسرحية عامة والملاءة خاصة تبرز جوانب حياة تلك الطبقة وأسرار
سلوكياتها .

ثم جاء القرن الثامن عشر ففوقته فيه الطبقة الوسطى ، وبدأت
تفرض وجودها في الحياة ، وتمثلت في الصانع والتجار ، وأصحاب المهن
والحرف فاضطر ككتب المسرح الى أن يراعى هذه الطبقة ، وأن يبرز
حياتها واهتماماتها في مسرحياته . وكان هذا التفاعل بين المسرح والمجتمع
واضحاً في لون المسرحية وشهودها ، فقد كان شهودها من الطبقة
الوسطى ولم يقتصر على الطبقة الارستقراطية المحدودة العدد .

وكان لابد وأن تلبي الملاءة في هذه المرحلة الجديدة مفاهيم وقيم هذه
الطبقة الوسطى الجديدة التي أخذت تنمو وتفرض وجودها على الحياة
والمسرح . وزاد اهتمامها بالمسرح ، وازداد ارتدادها له . ومن ثم فقد
ركزت الملاءة في هذه المرحلة على القيم الاخلاقية والدينية والمحافظة ،
وارتفعت نبرة الوعظ في نصوص المسرحيات وطريقة أدائها .

وشاع في انجلترا في القرنين السابع عشر والثامن عشر نوعان من
الملاءة . النوع الرومانسي عند شكسبير من مثل مسرحياته : حلم ليلة
صيف أو *Midsommer Nights* ، وكما تهواه *As you Like It* ، والليلة الثانية
عشرة *Twelfth Night* .

وتضم هذه الملاءة شخصيات من جميع الطبقات تشغلها أحداث
واقص سعيدة من حب ومغامرة تنتهي بزواج عاشقين السعيدين في
الفصل الاخير ويجري جزء كبير من الاحداث المسرحية في غابة أو
حديقة بشكل دائم تقريباً . وقد يظلب على هذا الوسط أو الاطر الذي
تجري عليه أحداث الملاءة البيئة الريفية البسيطة الساحرة .

والنوع الثاني أعقب الملاءة الشكسبيرية في القرن السابع عشر والثامن

عشر ملهاة الوعظ في القرن الثامن عشر أيضا . وبدأ آنذاك اهتمام الناس بتلقي الوعظ من المسرح خطيب الكتب رغبتهم وحركوا أشغالهم ملاهيهم أوأحداثها للانتصار الحتمي للطيبين الخيرين على الاشرار وغلاظ الاكباد للقصة .

وظل هذا اللون من الملهاة شائعا طوال القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر الا أنه في هذا القرن الأخير كانت المسرحية تشتمل على خطب وعظمية ساخرة يوجهها بطل المسرحية أو شخصيات غاضلة خيرة تتناول جوانب الاخلاق ومحاسن السلوك فتقابل بالتصفيق .

وقد تعرض في تلك الملاحى مسرحيات توضع الفضيلة فيها موضع الاختبار في مأزق لتستدر دموع المشاهدين ، وتستدعى عطفهم ، حتى تنتهى دائما بالخروج من المأزق والانتصار الذى يرضى المشاهدين ، ويفرج عنهم ما وقعوا فيه من الضيق بما لقيته الفضيلة من حرج وغت .

وهكذا عبرت الملهاة طريقا طويلا حلقلا منذ عصر ارسطوفان الى القرن الثامن عشر والتاسع عشر عند ظهور الملهاة الرومانسية والواقعية .

ولايزال بعض النقاد يرون أن المميز الرئيسى للملهاة هو طبقة شخصياتها الاجتماعية فقد اعتقد الرومان — ومن قبلهم الاغريق — وكثير ممن تبهم حتى عصر النهضة أن شخصيات الملهاة يجب أن تكون من الطبقتين الوسطى والدنيا ، في الوقت الذى تستأثر فيه المأساة بطبقة الملوك والامراء كأبطال رئيسيين فيها .

وقد رفض شكسبير هذا التمييز ، وتخصيص كل من المأساة والملهاة بطبقة بعينها في المجتمع وكذلك «جورين» وكتاب عصر الملكة «الليصابات» الرومانسيين الذين قدموا دوقا وملوكا وأمراء في ملاهيهم أو «كوميدياتهم» تماما كما قدموهم في مآسيهم .

وإذا ما عدنا الى غلنصر «الكوميديا» عند ارسطوفان — وهو كاتب الملهاة الاغريقى الوحيد الذى وصلتنا جملة من أعماله — نلاحظ أنها

تستعمل على أمثال من المرح والبهاء والغناء ، والتحليل الدقيق لأفكار
الآمينيين المعاصرين للكتيب وسلوكياتهم وأفعالهم •

وواضح أن الملهاة عند أوستوفان كانت تعنى أمورا ثلاثة هي :

أولا : مشاهد مرحة في مهزلة تدفع جمهوره إلى الانطلاق في ضحك
وقهقهة لا حدود لها •

وثانيا : تستعمل على هز ولز كثير يتصل اتصالا شخصيا ومباشرا
بمعاصريه كما يتصل بأعمالهم ، وهو لز يدفع جمهوره إلى التفكير في
الامور السياسية أو العقلية أو الاجتماعية المطروحة ، وقد يؤدي بهم
ذلك التفكير إلى محاولة الإصلاح ويحفزهم عليه •

ثالثا : وجود عنصر الغناء ، واشتمال المسرحية على مقطوعات غنائية
رائعة توغر لجمهوره شعورا بالمتعة والرضا^(١) •

وقد ظلت هذه العناصر من مكونات الكوميديا الكلاسيكية حتى
العصر الحديث عندما ظهرت الكوميديا الجديدة على أيدي جماعة من
كتاب القرنين الثامن عشر والتاسع عشر أمثال جونسون وموليير •

والملهاة الواقعية عند جونسون^(٢) وأتباعه كانت على نقىض الملهاة
الرومانسية المرحية • وما فيها من عبث الحب ، كما هو الحال عند
شكسبير ، فقد اشتملت ملامحه على كثير من اللمز المر ، واعتمدت على
السفوية أكثر من اعتمادها على الفكاهة التي تثير الضحك ، ذلك بأنه
كان يؤمن بأن للملهاة وظيفه اجتماعية يجب أن تؤديها ، فهي تنيد

(١) راجع فن المسرحية ص ١٨١ - ١٨٢ •

(٢) جونسون هو بن جونسون Ben Jonson (١٥٧٢ - ١٦٣٧م)
كتب مسرح انجليزى مشهور • كتب عدة مسرحيات من بينها مجموعة
من الكوميديا متعددة الالوان بين كوميديا مأساوية Tragi-Comedy وساخرة •
ومأساة ، ودراما الاقنعة والوان أخرى تناول فيها كثيرا من الاوضاع
الاجتماعية بالنقد اللاذع كما لز كثيرا من اوضاع وشخصيات عصره مما دفع
به إلى السجن •

الاجتمع بتناولها لبعض عيوبه ونقائصه وعرضها على خشبة المسرح للسخرية منها .

كما أنه كان يعتقد بأن الملاحى يجب ألا تختار شخصياتها من بين طبقة الامراء والاشراف ، وانما ينبغى أن تختار بين أفراد الطبقة الوسطى أو الدنيا فقط . ومن هنا اختار بن جونسون لمسرحه مدينة لندن آنذاك ، واختار شخصياته من بين أفراد الطبقتين الوسطى والدنيا فيها ممن يراهم في تجواله بشوارع لندن . وهو اذ يمرض نماذج منها في مسرحه انما ليسخر من بعض عيوبهم كالغرور والجشع حتى يضحك جمهور المشاهدين الذين ينتمى معظمهم الى هذه الطبقة آنذاك لكي يخلصهم من تلك النقائص (١) .

وتشبه «الكوميديا» أو الملهة التى كتبها مولير (٢) للجمهور الباريسى فى القرن السابع عشر فى عهد لويس الرابع عشر الملهة عند بن جونسون اذ تجرى أحداث أحسن مسرحياته وأنجحها فى مدينة باريس ، آنذاك، وشخصياته مستمدة من الحياة والبيئة المحيطة به . وقد أدرك مولير وظيفة الملهة الاجتماعية ، وكان فى «كوميدياته» أخف روحا من بن جونسون ، وأكثر فكاهة ، كما كان أكثر منه عناية بدراسة شخصياته والتفطيط لها . وتقوم كوميدياته على عنصر الصدام بين الشخصيات ذات الاهواء والسلوكيات المتعارضة .

وعلى الرغم من أنه كان يسخر من نقائص عصره ومثالبه الا أنه كان يولى العلاقات التى تربط بين الرجال والنساء اهتماما كبيرا (٣) ، وكان التناقض فى تلك العلاقات كثيرا ما يثير الضحك الصاخب ، كذلك المواقف المرححة التى كان يعمد اليها فى معظم ما كتب .

ويعد مولير من أعظم كتّاب الكوميديا العالميين .

(١) راجع فن المسرحية ص ١٨٤ .

(٢) الكاتب المسرحى الفرنسى الشهير مولير (١٦٧٢ - ١٦٧٣) .

(٣) فن المسرحية ص ١٨٤ - ١٨٥ .

ويرى الكتّاب النقاد الفرنسي الشهير سلفست ييف في مولير وكتباته مثلا حيا لمسة الفهم والوضوح والحقة ، والسخرية اللاذعة الرخيصة ، وطيبة القلب مما دفعه الى ترشيحه كي يمثل فرنسا في مؤتمر البعيريات العالمية وهو يقول :

« ان الامم الاخرى لها شعراؤها الذين يمكن ان تتأخر بهم شاعريتنا راسين وكسورنى . . . لكن ما من أمة في الارض قد خرجت من أنبائها من حقق مجدا غنيا يمكن أن يثبت أمام المجد الذي حققه مولير » (١٠) .

ومن أشهر مسرحياته التي لقيت نجاحا ، وترجمت الى أكثر من لغة ، ومنها الى العربية وأديت على كثير من مسارح العالم مسرحية المتحذلقات *Les Précieuses* يهاجم فيه التصنع والتكلف في اللغة والسلوك ، ويدعو الى البساطة والطبيعة في القول والفعل . وتدور حول فتاتين خرجتا على تقاليد طبقتهم العادية المتوسطة لتطحيا بالطبقة العليا تقلدان السلوك والتطلع ، وتقعان في خدعة نتيجة تعلقهما بالمظاهر الزائفة ترجع الفتاتان بعدها الى التعتل والالتزام بمواقع الاقدم دون شطط .

وقد لقيت هذه المسرحية قبولا من المشاهدين ونجاحا لاقترباها من واقع الحياة الباريسية ودفاعها الجريء في صورة فكهة مضحكة عن الاتزان والبساطة .

ومن مسرحياته المعروفة «مدرسة الأزواج» *L'Ecole des Maris* عبر فيها عن مشاعره الخاصة ازاء المرأة والزواج .

ومدرسة الزوجات *L'Ecole des Femmes* يوعدو المجتمع *Le Misanthrope* وطرطوف *Tartuffe* ودون جوان *Don Juan* وغيرهما من المسرحيات الكوميديّة الرائعة التي يفخر بها المسرح الفرنسي والتي رفعت مؤلفها الى عظم الخالدين .

(١) من أعمال المسرح العالمي لمحمد حمودة من سلسلة مذاهب وشخصيات ، طبع الدار القومية للطباعة والنشر ص ٨٥ .

وتطورت المهارة بعد موليير، لكنها لم تخرج كثيراً عن هذا الإطار الذي أبدع فيه موليير وبن جونسون، وأن كل من أهم تطور حدث للمهارة هو المزج المتكرر بين الإيماء، واستخدام المهارة لبث بعض الأفكار الخاصة بمؤلفيها ومذاهبهم الفكرية والاجتماعية كما هو الحال مثلاً فيما كتب أبسن^(١) وبنارد شو^(٢).

وملاهي شو أو كوميدياته تتناول فكرة أو عقيدة في معظم الأحيان، وتعتبر عن مذهبه الذي اعتنقه وهو الاشتراكية الفابية، فيعبر عن هذه الفكرة أو العقيدة من خلال المواقف أو التعريض واللمز أحياناً وأحياناً بالتصريح والبوح.

ولما كانت المهارة الحديثة بعد أبسن وشو قد اتجهت إلى الواقعية والواقعية الرمزية أحياناً في علاجها لمشكلات المجتمع وقضاياها، فإنها اتخذت كذلك أدوات المهارة التقليدية من السخرية من الواقع في بعض صورها المتمثلة في الحياة اليومية في البيت والشوارع.

وسار كتاب الملاحى في القرن العشرين على درب أبسن وشو في المهارة الاجتماعية من حيث النقد الاجتماعي والسخرية من الواقع وعرض عيوبه عن طريق تصوير نماذج منحرفة من البشر أو من السلوك البشري، في إطار من السخرية، والتصوير الكاريكاتوري الضاحك.

وركزت المهارة الحديثة على حماقات القرن العشرين وما استحدثته المدنية والثورة الصناعية والعلمية من بدع وأنماط جديدة من السلوك في مجتمع المدينة.

(١) هنريك أبسن (١٨٢٨ - ١٩٠٦) كاتب مسرحي نرويجي مشهور عرف بمسرحياته الاجتماعية التي تعد بداية للاتجاه الحديث في المسرح كما يعد كاتبها أبنا المسرح الحديث. ومن أشهر مسرحياته: « أعمدة المجتمع » و « بيت الحمى » و « عدو الشعب » و « البطلة البرية » The Wild Duck.

(٢) شو هو جورج بنارد شو (١٨٥٦ - ١٩٥٠) من أشهر كتاب المسرح الانجليز.

وقد اتخفت الكوميديا في المسرح الحديث صورة تختلف بعض الشيء عن صورتها القديمة فأصبحت الكوميديا الآن مسرحية تمنى بفوضوح اجتماعي من واقع الحياة تتناولها بطريقة ساخرة قد تدعو الى الضحك ، ولكن الضحك ليس الهدف • وإنما هو للوقوف على قبح ما يعرض من نقيصة ، أو سوء ما يؤدي اليه التلغfus في المواقف أو معارضة السلوك السوى •

وقد يرى بعض النقاد في الملهة الحديثة جانبا آخر هو أنها تتساوى مع المأساة في الموضوع والصراع ولكنها تختلف عنها في النهاية ، اذ يرى هؤلاء أن الكوميديا تنتهى بالاحداث الى النهاية السعيدة ، بينما تكون نهاية المأساة مؤلمة أو محزنة • أو قد لا تنتهى بنهاية سعيدة أو محزنة إنما بنهاية يقدرها المشاهد بعد أن ينتهى الفصل الأخير دون تحديد واضح لنهاية البطل أو البطللة أو الاحداث التى تتابعت طوال المسرحية •

الميلودرام

MELODRAMA

ذكرنا أن أرسطو قسم المسرحية الى نوعين تراجيديا وكوميديا أو مأساة وملهاة الا أنه قد نشأت بعد ذلك في تاريخ المسرح أنواع من المسرحيات لا هي بالتراجيديا ولا هي بالكوميديا ، وقد تجمع بعضها جوانب من الملهاة الى جانب عناصر المأساة مما عرف بمصطلح التراجي كوميك Tragi Comic ، واتجهت المسرحيات المعاصرة اتجاها آخر .

يقول صاحبها «فن المسرحية» :

« وهناك اهتمام أكثر انتشارا في مسرحيات العصر منه في مسرحيات العصور السابقة ألا وهو المشكلات العائلية . فقد كتب عدد من المسرحيات التي تتناول حياة البيت أو حياة الاسرة كما لم يكتب من قبل ، وهذا طور من أطوار الانشغال الحديث بمشكلة الجنس فأمور الزواج والطلاق ، والحب ، والابوة تهم كتاب المسرح الجادين في زماننا أكثر مما كانت تهم الكتاب من قبل^(١) .

وقد كتب أبس كما قلنا في بداية عهد المسرحية الحديثة عن مشاكل الزواج في مسرحية «بيت الدمية» و «البطة البرية» .

ويبحث يوجين أونيل^(٢) (١٨٨٨ - ١٩٥٣ م) الحب والابوة في مسرحياته «أنا كريستي» «وفترة غريبة» .

(١) راجع فن المسرحية ص ١٧٦ .

(٢) كاتب مسرحي أمريكي ، كان والده ممثلا مشهورا ، وبدأ عمله صحفيا ثم تحول الى المسرح وكتب عدة مسرحيات ناجحة عرضت بنيويورك مثل وراء الأفق Beyond the Horizon «وأنا كريستي» Anna Christie وهي ميلودراما . وعشرات أخرى من المسرحيات وقد امتاز أونيل بمقدرته على صياغة الكلمة المؤثرة ، وحساسيته الفائقة للكلمة .

وإذا كانت المسرحية المصرية أو الحديثة قد بدأت بمعالجة واقعية
لشئنا الحياة العامة والخاصة ، فإن مرحلة سابقة عليها قد جاءت بنوع
من المسرحيات الرومانسية تميل إلى المأساة ، وإن لم تتوفر فيها كل
عناصرها ، وتعالج كذلك بعض القضايا الذاتية للإنسان كالقضايا
العاطفية مثل الشاعر لادمون روستان ، أو موقف الإنسان الفرد من
المجتمع الظالم مثل «البؤساء» ليفكتور هيجو .

وظهر في فرنسا في القرن التاسع عشر نوع من المسرحيات عرفت
بالميلودرام كان أبرز كتابها في فرنسا هيكتورين ساردو *Victorein Sardo* (١٨٣١ - ١٩٠٨م) ويطلق بعض نقاد المسرح من العرب على
الميلودرام اسم «المشجاة» . وهي صورة من المأساة إلا أنها تعتمد على
حشد الآلام والاهزان والنكبات مما يخاطب المواقف الفجة لدى
الجمهير ، ولذلك عدت من المسرح الرخيص أو «التجاري» . يقول
أحد النقاد :

« وقد يرى المراقب العابر أن الفرق الرئيسي بين المشجاة
«الميلودراما» والمأساة هو فرق في الختلم ، فالمشجاة تنتهي بنهاية
سعيدة ، والمأساة تنتهي بنهاية تيسية . وهذا القول مجاف للحقيقة ،
فبالرغم من أن معظم المآسى تنتهي تلك النهاية التيسية إلا أنه لا يعدم
وجود بعض المآسى ينتهي بنهايات سعيدة . وكذلك الحال بالنسبة
للمشجاة أو الميلودراما فإن النهاية ليست الفصيل في التفرقة بينها وبين
المأساة ، فليس شرطاً أن تنتهي كل ميلودراما بفوز الشخصية المحببة
وانتصارها بعد سلسلة الآلام والمعاناة التي اعترضتها خلال المسرحية .

وعلى ذلك فإن المعيز الذي يفرق بين المأساة والمهابة يكمن في طريقة
المعالجة الدرامية للصراع ، وهذه الطريقة أهم بكثير من صورة النهاية
في كل من النوعين .

ويرى بعض النقاد أن الميلودراما سميت كذلك لارتباطها بالموسيقى
في أول ظهورها في القرن التاسع عشر في إنجلترا ، وذلك لتثير الجمهور ،

أو تريد أثارته في بعض الأحيان • لأن كتاب تلك المسرحيات كانوا يرون من الضروري إثارة الانفعالات لدى المشاهدين ليكسبوا لانفسهم ولمسرحياتهم النجاح والزواج •

ومن هنا ظلت الاثارة طلبا آخر مميزا لهذا اللون •

والصراع في الميلودرام صراع ظاهري كالصراع بين رجلين من أجل امرأة أو المحاولات الظاهرة المكشوفة من المداين لخداع دائئيه • • الى غير ذلك ^(١) • كذلك الاحداث غالبا ما تكون فردية تفحص أفرادا بأعينهم وليست قضايا عامة يدور فيها الصراع بين عناصر اجتماعية متباينة ، أو بين عقائد ثابتة وأخرى مستجدة كما هو الحال في المسرحيات الاجتماعية أو المأسى الجديدة • ذلك لان غاية الميلودراما — كما قلنا هي بلوغ التأثير المباشر على المشاهد •

وغالبا ما تكون شخصياتها من نوع «النماذج» أو الشخصيات النمطية ، وكثيرا ما تكون متباينة واضحة التباين ، بل متناقضة ، الخير خير دائما ومن أول المسرحية الى آخرها والشرير شرير دائما • وهذه الشخصيات النمطية غالبا ما تمثل القيم الاجتماعية أو الاخلاقية كالشر والخير والانحلال والقسوة ، والطيبة • • وما الى ذلك •

وكاتب الميلودراما لا يهتم برسم شخصياته قدر اهتمامه بحشد كل ما يثير من الاحداث التي يقومون بها أو تعرضهم • فالشخصية النامية أو المتطورة غير النمطية قد تشتت انتباه المشاهد وتبعده عن تتبع الاحداث التي هي العنصر الرئيسي الذي تعتمد عليه الميلودراما •

» وكاتب الميلودراما يسأل نفسه عند قيامه باضافة حدث لاحدى شخصياته ما هو أكثر الاعمال إثارة مما يمكن أن يقوم به الناس ؟ • ثم يعضى متسائلا كيف يمكن أن أجعل هذا العمل بعيدا عن الاحتمال يبدو وكأنهم يقومون به أو قاموا به فعلا ؟ •

(١) فن المسرحية ص ٢٦٦ •

فهو لا يعتم أبداً بعرض الحياة كما هي في الواقع ، بل الذي يهيم
هو أن يكتب تسلية مثيرة وقريبة من الحياة الواقعية بالقدر الذي
نستطيع فيه إبقاء المتفرجين في المسرح والحيلولة بينهم وبين الخروج
منه .

وملامح الميلودراما « المشجاة » تفتقر إلى الأمانة في تصوير الحياة
لابتلائها الأثارة الآنية وحدها ، مما يجعلها أكثر الاشكال المسرحية
تفاهة » .

فالناس الذين تراهم فوق خشبة المسرح ، والاحداث التي تشاهدها
ليس لها أى معنى — غالباً — كما أن مشابقتها للحياة الواقعية مشجاة
سطحية تماماً ، وليس هناك كاتب مشجاة (ميلودراما) يرجو أن يصل
جمهوره على التفكير بل أنه كلما قل تفكيره زاد استمتاعهم بالمسرحية»^(١) .

وعلى الرغم من أن الميلودراما في صورتها العامة مسرحيات ليست
على المستوى الفنى الجيد إلا أن بعضها نال شهرة طيبة مثل مسرحية
« كوخ العم توم » .

(١) فن المسرحية ص ٢٧٦ .

الفارس — «الهزلية»

FARCE

والفارس هي صورة من الكوميديا يبالغ مؤلفها في إبراز العناصر التي تؤدي إلى الضحك ، من مواقف ، وحركات أو هيئات ، أو ملابس أو سلوكيات لأبطال المسرحية ، ويقصد فيها إلى الضحك لذاته لا للتعبير عن قيمة أو موضوع أو مناقشة فكرة أو إبراز نقیصة أو تصوير قضية في صورة ساخرة لاستدعاء السخف من المشاهد وعدم الرضا ، أو الغضب في النهاية تمهيدا لنبذ المعيب ، وهجر المنبوذ .

وقد تقترب الهزلية أو الفارس من الميلودراما في درجتها الفنية أي في كونهما معا ليسا على مستوى الملهة أو المساة .

والفرق بينهما في أن «الميلودراما» أو المشجاة ، تكثر من الأحداث المفجعة والمثيرة للعواطف والاحاسيس ، وأما الهزلية أو الفارس فتعرض أحداثا مضحكة ، وأسمى غايات الاولى اثارة الانفعال ، وأسمى غايات الثانية هي إثارة الضحك .

والشخصيات في «الهزلية» كشخصيات الميلودراما مسطحة غير نامية ولا معقدة ، لأن الكاتب فيها يركز على المواقف والأحداث، والمتناقضات بين البطل وبقية الشخصيات ، كما يعتمد على الحركات الكاريكاتورية ، والنكات اللفظية وقد يبرز بعض العيوب أو التشوهات الخلقية ، أو المظاهر الشاذة في اللباس والهيئة اعمانا في استثارة الضحك .

و «الهزلية» ، تشترك مع الميلودراما أو «المشجاة» في عدم الالتزام بالواقع في الشخصية أو الفعل إذ تميل إلى التصفيم والتحويل، والمبالغة في إبراز كل ما هو شاذ وغريب .

كما أنها تعتمد أحياناً الى حشر الشخصيات في المواقف حشراً بغية
اثارة الضحك .

الا أن عدم واقعية الشخصيات أو الافعال في « الهزلية » ليس
مضلاً بدرجة الميلودراما ، إذ أن الطبيعة المرحية أو الفكاهة للهزلية تجعل
المشاهد يتقبل مثل هذه المبالغات في رسم الشخصية أو في الفعل الذي
تقوم به ، ولا يأخذهما مأخذ الجد .

وكان المشاهد هنا ينفصل في موقفه عن الطبيعة المسرحية أو عن
خيال المسرحية ولا يندمج في صورتها الكلية اندماجه عند مشاهدته
للمأساة أو الملهاة . حتى انه يكاد أن ينسى وجوده الواقعي ، لقوة
استدعاء المسرحية له ، بينما هو في الهزلية لا يحس بهذا الاندماج ولا
تستغرقه المسرحية ، وإنما يقف منها متفرجاً ، مدركاً أنه يشاهد تمثيلاً
يروح عنه ويسليه . . وهذا ما يهبط بهذا اللون في درجته الفنية عن
المستوى الذي تلقى عليه الملهاة أو المأساة .

ومن هنا كانت الهزلية أبسط الاشكال المسرحية ولا يحتاج تذوقها
الى فكر ، لفرط سطحيتهما ، بل أن تأثيرها ينغص بانصراف المشاهد من
باب المسرح ، ولا يعود يذكر الا مواقف مضحكة لبطلها أما الفكرة أو
الهدوثة نفسها فلا تعود تعنيه في شيء .

ويرى سمير سرحان ضرورة التمييز بين الكوميديا أو الملهاة
والفارس^(١) لأن الكوميديا الحقيقية من جلد في أسلسه والمهزلة أو
(الهزلية) أو الفارس من قائم على التسلية بغرض التسلية وحدها .

(١) في كتابه المسرح المعاصر ص ١٠ - ١١ طبع الهيئة العامة للكتاب
سنة ١٩٨٧ .

بناء المسرحية

وضع أرسطو أسس بناء المسرحية في حديثه عن المأساة فقال : (١)

ولما كانت المأساة محاكاة بطريق الاداء والتمثيل ، لابد كان المشهد (أى ظهور الممثلين على المسرح) فى المقام الاول جزءا من أجزائها ، ثم يتلوه فى المقام الثانى النغم الموسيقى والعبارة ، لان هذين الاخيرين هما أداتان للمحاكاة فى المأساة •

وأعنى بالعبارة هنا مجرد تأليف الابيت ، أما معنى النغم الموسيقى فواضح لكل انسان •

ثم ان المأساة محاكاة لعمل ، وللمعمل أشخاص يعملونه ، ولكل واحد من هؤلاء صفاته الفارقة فى الشخصية والفكر ، اذ أننا بالنظر الى الشخصية والفكر ننسب الى الاعمال ما تتسبب لها من صفات خاصة •

ومحاكاة العمل فى الرواية هى العقدة • والعقدة فى اصطلاحنا هذا هى مجرد ترابط الحوادث أو الامور التى تجرى فى القصة ، وأعنى بالشخصية كل ما من شأنه أن يسم شخصيات الافراد ويجعلنا نلحق بهم بعض الصفات الخلقية ، وأريد بالفكر كل ما يقولونه ••

واذا فكل مأساة لابد أن تصوى ستة أجزاء تؤلف بينها توفر لها طلبها الخاص أو شخصيتها ، اذا اجتمعت معا ، وهى : الموضوع ، والشخصيات ، والعبارة (أو الكلام) ، والمشهد ، والنغم الموسيقى •••

وأهم هذه الاجزاء جميعا ترابط الحوادث أو العقدة ، لان المأساة فى أساسها محاكاة للحياة بما فيها من مسعادة أو شقاء •• وان أقوى

العناصر التي تصبح بهذا المأساة معقدة ومؤثرة . (أعني الانشغالات
والانكشافات) هي أجزاء من المقدمة نفسها . .

• • • فالمقدمة إذا هي الجزء الأساسي - هي روح المأساة ، وقوام
حياتها - أن صرح التعبير - والشخصية تجيء في المرتبة الثانية . • ثم
يأتى عنصر الفكرة في المقام الثالث . والفكرة هي القدرة على قبول
ما يمكن أن يقال ، أو قول ما هو ملائم للمقام .

وتأتى العبارة في المرتبة الرابعة بين العناصر الأدبية ، وهي كما
سبق أن قلت تعبير عن الفكرة بالالفاظ ، ولا غرق في أن تكون شعرا
أو نثرا .

ومن الجزأين الباقيين يجيء النظم الموسيقى خاصا . وهو بين
العناصر المعقدة الواكبة للمأساة أكثر شيء مبعثا للسرور .

ومع أن المشاهد ذات تأثير كبير إلا أنها أبعد الأجزاء جميعا عن
الفن إذ يمكن أن نلتصق تأثير المأساة بلا تمثيل ولا ممثلين ، ثم أن
جمال المشاهد يعتمد على فن المهندس أكثر من اعتماده على فن الشاعر .

هذا ملخص حديث أرسطو عن عناصر المأساة . لكنه يتحدث بعد
ذلك تفصيلا عن دور كل عنصر في بناء المأساة .

فيرى أنه لا بد لها من فاتحة ووسط وخاتمة . «والفاتحة هي ما لا
يفترض ضرورة أن يتقدم عليها شيء قبلها يستتبع شيئا تاليا له .
والخاتمة على النقيض منها هي التي تستدعى شيئا سابقا لها ضرورة
أو احتمالا ، ولكنها لا تستدعى شيئا يعقبها . والوسط مما يستدعى
سابقا له وأكثر لاحقا .»

ومن هنا جاءت فكرة بناء المسرحية غالبا من ثلاثة فصول يمثل
فصلها الأول المقدمة ، والثاني الوسط ، وهو ما أدت إليه أحداث
المقدمة ، والآخر هو الخاتمة .

- وينص أرسطو على وجهة المحدث في المسرحية الواحدة عيرى أن تعدد

الاحداث مما يصف المسرحية حتى لو كان يقوم بها شخص واحد هو البطل .

ويرى كذلك ضرورة التابع في حلقات الصراع الدرامى أو للحدث طوال المسرحية « فان تم العمل بالطريقة التى حددتها وتوفر فيه التابع والوحدة اللذان أنص عليهما دعوته بسيطا . وفى مثل هذا العمل يحدث التغير فى مقدرات البطل غير مصحوب بانقلاب أو انكشاف » . وهذه هى العقدة البسيطة أما اذا حدث التغير بانقلاب وانكشاف فتكون العقدة حينئذ مركبة .

« والانقلاب : تغير فى الرواية الى عكس ما يتوقع من أحداث العمل . ويتوصل الى ذلك بموامل محتملة أو ضرورية » .

« أما الانكشاف : فهو فى الحقيقة تغير من المجهول الى المعلوم ، أو من الشعور بالكراه الى الحب نحو تلك الشخصيات التى تكون سعادتها أو شقاؤها موضع المأساة فى الرواية » .

ويرى أرسطو فى تطور الاحداث أو الفعل فى العقدة من انقلاب أو انكشاف أنه ينبغى أن يؤدى احداث ما يثير الخوف والشفقة ، فإذا انعدم فيها ما يثيرهما قلت فيه المأساة . كأن تنتهى المأساة بفعل سعيد أو أو نهاية سعيدة للبطل مثلا .

كذلك فلا يسند الى رجل خير فاضل انقلاب العال من اليسر الى العسر أو من السعادة الى الشقاء ، لأن ذلك يثير الاستعزاز أكثر مما يثير الخوف أو الشفقة .

ولا يسند الانقلاب الماكس أى التغير من الشقاء الى السعادة الى رجل شرير ، فهذا نهج لعله أكثر شئء خروجاً على روح المأساة وبمدا عن التأثير التراجيدى . . وكذلك لا يعرض على النظرة انحدار شخص سادر فى الشر من حالة السعادة الى حالة الشقاء ، فمثل هذه القصة قد تثير غينا شعورا انسانيا ، ولكنها لا تحدث غينا شفقة أو خوفا ، ذلك والخوف يثار بوجود وشيجة شبه بيننا وبين من يقابى نكبة من النكبات .

والخوف يثقل بوجوده وشيعة شحة بيننا وبين من يقاسى نكبة من النكبات .
وليس في هذا الموقف ما يوجب بالشفقة أو الخوف^(١) .

ويتم أرسطو بعد هذا الحديث تفصيلا عن كل عنصر من هذه العناصر الستة التي حددها ، ولا أرى داعيا لأن أعيد هنا ما قلته إنما يكفي هذه الاشارات التي نقلتها لتحديد معالم تصويره لبناء المأساة خاصة والمسرحية عامة ، تلك المعالم التي حددت أصول البناء الدرامي لكل المسرحيات بعد هذا عند الرومان وفي كل العصور وحتى عصر النهضة ، بل ظلت تبين كتاب المسرح الكلاسيكي عامة ولم يخرج عليها الا كتبا معدودون في ذلك الاطار وبعد ظهور الاتجاهين الرومانسي والواقعي عند كتلب القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ثم العشرين بالضرورة .

ويرى احسان عباس أن أرسطو في وضعه لتلك العناصر الستة للمأساة قدم الموضوع على غيره ، «الموضوع أو المقدمة الروائية» كما سماها أرسطو : هو غاية المأساة . اذا فالموضوع مقدم منطقيا على كل ما حوله . وأرسطو يونلني يؤمن قبل كل شيء بنظرية القدر المصروف ، ولعنة الوراثة في حياة الافراد فلا عجب اذ جعل الشخصية تجيء في المرتبة الثانية بعد الموضوع . ومع ذلك فهذا أكبر خطأ وقع فيه أرسطو . وذهن اليوم لا نجد لرواية هملت أى قيمة فنية لو لم تكن شخصية هملت كما هي فيها»^(٢) .

ولا نستطيع أن نجاري احسان عباس في اتهامه أرسطو بالخطأ الاكبر لاعتباره الشخصية في المرتبة الثانية بعد الموضوع ، اذ أن هذا الاعتبار كان سائدا عند الكلاسيكيين عامة لمفاهيم ظلت سائدة في بناء المسرحية وايغان الانسان الكلاسيكي لا أرسطو وحده بضمف الانسان أمام الظروف المحيطة ، وأنه في هذه الدنيا مسير وغسق قوى أخرى لا يملك السيطرة عليها وأنها هي سيدة الموقف . ولكن اعتبار الشخصية

(١) راجع مقدمة كتاب الشعر ص ٥٣ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٢ - ١٣ .

جاء في مرتبة ثلثية • وعند ظهور الثورة الرومانسية رجع للاتساق
اعتباره بالنسبة للظروف المحيطة أو سيطرة هذه الظروف الموروثة أو
الثابتة ، ومن ثم كان البطل في المسرحية الرومانسية هو الذى يفعل
الاحداث ويسيطر عليها ، أو هو الذى يأتى في الدرجة الأولى من
الأهمية • ويعتبر شكسبير في إبرازه لبعض الشخصيات التى تقدمت
أهميتها على أهمية الموضوع خارجا على الأصول الارسطية مجددا في
القيم الكلاسيكية للمسرحية ، بل ورومانسيا في هذا التجديد رغم سبقه
للحركة الرومانسية في الفكر والادب والفن علما •

ومهما يكن من أمر فإنه رغم خروج بعض كتّاب المسرح الرومانسي
والمواقفي والحديث عن تلك الأصول التى وصفها أرسطو ، أو ذلك
التصور الذى صوره أرسطو لبناء المسرحية إلا أن الجم الغفير منهم لم
يفلت تماما من أسار ذلك البناء ، وأتبعهم النقاد (١) •

يقول هؤلاء النقاد بضرورة أن تبني المسرحية على بداية ووسط
ونهاية ، وأنه لا بد من وجود تسلسل منطقي للحدث وأنه لا يجب أن
يتوقف هذا التسلسل قبل أن يصل الى النتائج النهائية للحدث « ومن
ثم كانت مشكلة البداية والوسط والنهاية هي في معناها الحقيقي أمور
لا يمكن أن يستثنى عنها كتّاب المسرحية » •

ويقول صاحب فن المسرحية •

« لا ينحصر عمل كتّاب المسرحية في تشويق جمهوره للاحداث
المنفصلة لقط ولكن أن يربط كل حدث من هذه الحوادث بما يسبقه
وما يتلوها من حوادث بحيث نستطيع أن نعتبر بناء الحكمة منطقيا
ومرضيا عندما ينكشف لنا كاملا •

•• وإذا ما أثير الاهتمام بالتسلسل المنطقي للحوادث فلان هذا
الاهتمام يتراكم بالتدرج • ويستطيع الكتّاب المسرحي أن يعتمد كثيرا

(١) راجع مثلا فن كتابة المسرحية ص ٣٩٥ •

على الاهتمام المتزايد بالتراث المسرحية من أزمعها أو غزواتها ومن هنا
ما لا اهتمام في القصة ذات الحبكة هو بعبارة أخرى زيادة في تركيز
التقريب والانتظار • ومهمة الكاتب المسرحي أوضح من مهمة الكاتب
القصصى ، وهى بحث الاهتمام والتشويق وتركيز التقريب ، والاهتمام
على حالة التقريب هذه حتى يعد المدة لتخفيفها •

وقد يقال ان الحبكة لازمة للمسرحية أكثر مما هى لازمة لاي نمط
أدبى آخر ، وذلك لان المسرحية كما أسلفنا هى فى جوهرها وأصلها
تمثيل لفعل •• وذهب أرسطو الى أن المسرحية تتطوى على عنصرين
هما الشخصية والحبكة • وأن الحبكة هى العنصر الذى لا يمكن الاستغناء
عنه فى المسرحية» (١) •

واستمد الكتاب موضوعات عقدهم المسرحية من التاريخ أو الاساطير
أو الاحداث الاجتماعية • وقد رأينا أن موضوعات المأساة منذ أرسطو
كانت تستمد من الاحداث الكبيرة أو الاساطير ، وميدانها الطبقة العليا
وشخصياتها من الملوك والامراء والنبلاء ومن اليهم •

كما استمدت الملهاة موضوعاتها من الحياة العامة العادية ، وقد
ركزت المسرحية الحديثة فى صورة الملهاة أو المأساة على هذا الجانب
فى موضوعها •

وقد برزت المسرحيات التاريخية فى المسرح الكلاسيكى الاوروبى فى
عصر النهضة واشتهر من المسرحيين شكسبير فى انجلترا فى عصر الملكة
الليصابات وأختار معظم موضوعات مآسيه ومسرحه الجاد من التاريخ
مثل هاملت ومكبث والملك لير وعطيل وكليوباترا ويوليوس قيصر ،
ويطلون اهتمام المسرحيين بهذا اللون لشغف الجمهور فى ذلك العصر
بالتاريخ •

وكما كان الحال هكذا فى انجلترا فقد حدث الشيء نفسه فى المسرح

(١) فن المسرحية ص ٣٩٥ •

الفرنسي في القرنين السابع عشر والثامن عشر حيث بنى أعلام المسرح الكلاسيكي أمثال كورني ورأسين مسرحهم على موضوعات تاريخية مثل السيد Le Cid وهوراس Horace ونيكوميد Nicomide لكورني وبأندرومك Andromaque ، وبريتانيكوس Britannicus عن عصر نيمون ، وبليزيد عن التاريخ العثماني في عصر السلطان مراد ، وفيدر Phèdre عن الأساطير اليونانية وعالجها من قبل يوريبديدس .

وقد اهتم المسرح الرومانسي بمشكلات الحب وقضايا الانسان الفرد واهتم المسرح الواقعي الحديث بمشكلات الحياة الاجتماعية ، وقد اشتهرت في أوروبا في الربع الاخير من القرن التاسع عشر والربع الاول من القرن العشرين بفضل جهود جماعة من كبار كتاب المسرح الحديث من أمثال إبسن Ibsen النرويجي ووشو الانجليزي وبيرنكلو الايطالي .

وتجرى موضوعات هذه المسرحيات في دائرة الطبقات البرجوازية الأوروبية وبعض عناصر من الطبقة الراقية والطبقات الدنيا وتصور التناقضات في موضوعات الحب والزواج ، والملاقة بين الغتاة الغنية والشباب الفقير أو العكس . وبعد الثورة الاشتراكية في أوروبا وما أحدثت من تغيرات اجتماعية ظهرت مسرحيات واقعية من لون جديد تصور نقدا للطبقات البرجوازية ، وتجسيدا لميوبها ، كما تدعو بعضها الى الإصلاح والثورة الاجتماعية .

وظهرت ألوان أخرى في أعقاب الحرب العالمية الثانية تمثل انقلابا في صورة المسرح من حيث الشكل والمضمون بظهور ألوان من المسرح مثل مسرح العبث والرمزي والذهني واللامعقول وما الى ذلك .

وقد لجأ كتاب هذه الاشكال المسرحية الجديدة الى تغيير الشكل التقليدي للبناء المسرحي الذي عرف به المسرح منذ عصر الاغريق ، فتغير البناء الارسطي القائم على مقدمة ووسط ونهاية ، أو القائم على عقدة وحلها عن طريق الانقلاب والكشف ، بل ان صورة المسرح أو خشبة المسرح ومكان الاداء نفسه تغير وكذا المشاهد أو المظاهر وما الى ذلك .

وإذا كان الحوار من العناصر الأساسية عند أرسطو وإن كان يأتي في مرتبة متأخرة عن المقدمة والشخصية إلا أنه يصبح في المسرح الذهني ذا أهمية بينما يتخلف الموضوع والشخصية وتتقدم الفكرة التي يبنى عليها كاتب المسرح أحداث مسرحيته وحواره والذي يلعب الدور الرئيسي في المسرحية .

ولم يعد الحوار في المسرح الحديث يعتمد كثيرا على البلاغة وتنميق العبارة والجملة الخطابية المؤثرة قدر اعتماده على موافقة اللغة للأحداث وحسن تبجيرها عن المواقف ومقدرة الكلمة على توصيل ما يراد إلى المشاهد ، كما تعتمد على التوافق بين لغة الحوار والمؤدي .

الباب الثاني

روافد المسرح العربي

الفصل الأول

الرافد العربي

الفصل الأول

الرافد العرقي

تراث المسرح في التاريخ الادبي

تساعت مقولة تناقلها كثيرون ممن كتبوا عن الفن والمسرح تلك هي أن العرب لم يعرفوا المسرح ولا الفن لقصور في الخيال العربي ولا يمكن بطبيعة الحال أن نتهم شعبا أو جنسا بأكمله بذلك الاتهام الذي ينطوي على نظرة عنصرية متعالية تقسم الشعوب الى شعوب راقية مبدعة وأخرى متخلفة تابعة أو مقلدة .

وقد جرى بعض باحثينا وعلمائنا وأدبائنا للأسف مع هذا التيار وتابعوه مقتنعين أو مقلدين فأوقفوا الابداع الفني على بعض الاجناس المتفوقة كما قال الاوروبيون كالامة اليونانية والامة الرومانية بينما حرموا العرب من مثل هذا الشرف وبخلسة في الفن والمسرح .

ومما قيل في هذا أيضا أن الفن نشأ أو ازدهر في ظل الوثنية الراقية التي أبدعت الاساطير والطقوس المعقدة ، وكان لها خيال خلق الآلهة والاساطير المتعلقة بها في علاقتهما مع بعضهما وعلاقتها جميعا بالانسان وما يتصل بهذا وذلك من ملاحم وحكايات . ووصلنا العديد من اساطير تلك الشعوب القديمة وبخلسة اليونان والرومان ومن قبلهم المصريون القدماء والآشوريون والبابليون والهنود ومن اليهم .

ولم فصلنا عن العرب اساطير ولا ملاحم ككك الملاحم الماثورة عن الشعوب . وقيل أن العرب وإن كلنت لهم وثنياتهم إلا أنها لم تكن وثنية راقية لانهم لم يكونوا مستقرين ، ولم يكونوا مبدعين خياليين ، لأن

بلادهم كانت تدفعهم بطبيعتها الصحراوية الى عدم الاستقرار ومن ثم الى بناء المعابد • وابداع الاساطير وأداء الطقوس المعبودة المعقدة التي تطورت من بعد عند بعض الشعوب الى مسرحيات •

كذلك قيل ان العربى بطبيعته وأقضى لا يسبح بخياله فى آفاق غيبية، لان حياته لا تترك الفرصة كى يسبح بهذا الخيال أو ينطلق ، وكل هذا من نتائج الحياة الآمنة المستقرة والعرب فى حياتهم البادية افنقدوا ذلك الاستقرار والامن •

ومهما قيل من أسباب لمحدم اهتمام العرب بالفن والمسرح فى جاهليتهم وصدر اسلامهم فان الامر المحقق أنه لم تصلنا صور للفن العربى المتقدم من قلب الجزيرة تضارع فنون اليونان والمصريين القدماء والاشوريين والبابليين ومن اليمهم ألا أنهم أبدعوا بعد ذلك فى الفنون الاسلامية ما يضارع تلك الفنون العظيمة القديمة ، قد يقال ان السبب فى ذلك هو الاسلام ، واللقاء بالشعوب الاخرى ذات الحضارات العريقة مما وجر لهم زادا وتراثا بنوا عليه أو اقتبسوا منه • ومهما يكن الامر فان هذا الابداع فى حضارة العرب المسلمين ينفى قصورهم ، أو ضيق الخيال أو واقعيتهم أو ما الى ذلك من المبررات التى يقصد فى كثير منها الى الخط من قدر الانسان العربى ان عمدا أو بسوء فهم •

واذا ما تتبعنا موقف العرب والمسلمين من المسرح ، فلنا نجد بذوره الاولى فيما أنشأ العرب القدماء من الاساطير والقصص ، كما وجد اليونان بذور مسرحهم فيما أنشأ شعراؤهم من ملاحم وأساطير •

ولما كانت القصة هى أم المسرحية ، والصلاقة بينهما وطيدة بل عضوية لان المسرحية فى النهاية قصة ممثلة ، فان وجود القصة فى الادب العربى القديم فصيحة وعلمية ، ووجود الاسطورة فيما كانوا يتداولونه من أمثال ، وما ينتشونه من ملاحم ، وما يروونه فى أشعارهم من اشارات هنا وهناك الى تلك الاساطير كما ورد فى شعر النابغة عن أسطورة زرقاء اليمامة الكاهنة العربية كل أولئك منبىء عن وجود بذور فى أدب العرب القديم للهمس المسرحى والهمس القصصى •

بل ان ما يحضه الثمراء الجاهليون ومن تيمم من القمصى شعري
في قتلهم عن الحيوان وما سبه وصراعه مع الانبياء والموت ليحل
على وجود هذا الجنس الدرامى .

ويمثل لنا أبو ذؤيب في مراثيته مشاهد المأساة العيون وصراعه مع
الانسان والموت . كما يصور لنا الاعشى مشاهد من قصة السموات
ومأساته مع الحارث الضلانى وامرىء القيس التى انتهت بفداء أترع
امرىء القيس بابنه وغلة كبده وهى قمة المأساة وختامها .

يقول الاعشى :

في جحفل كزهاء الليل جزار
حصن حصن وجار غير غدار
اعرض على كذا اسمعها حار
فاختار . وما فيهما حظ لمختار
اقتل اسيرك انى مانع جارى
وان قتلت كريما غير غدار
واخوة مثله ليسوا بأرار
ولا اذا شمرت حرب بافشار
رب كريم وبيض ذات اطهار
وكاتمت اذا استودعن اسرارى
اشرف سموال فانظر للدم الجارى
طوعا ؟ . فانكر هذا اى انكار
عليه منطويا كاللذع بالنار
ولم يكن عهده فيها بختار
فاختار مكرمة الدنيا على العار
وزنده في الوفاء الخائب الوارى

كن كالسموال اذ طاف الهمام به
بالابلق الفرد من تيماء منزله
اذ سامه خطتى خسف فقال له :
فقال : غدر وثكل انت وبينهما
فشك غير قليل ثم قال له :
ان له خلفا ان كنت قاتله
مالا كثيرا وعرضا غير ذى دنس
جسروا على ادب منى فلا نزق
وسوف يخلفه ان كنت قاتله
لا سرهن لدينا ضائع مذق
فقال تقحمة اذ قام يقتله :
اقتل ابنك صبورا او تجيء بها
فشك اوداجه والصدر فى مضض
واختار ادراعه كى لا يسب بها
وقال : لا اشترى عارا بمكرمة
والصبر منه قديما شيمة خلق

واذا ما عرفنا أن القصيدة الدرامية كانت بداية النشأة فى المأساة
واللهاة عند المصريين القدماء واليونان علامة ، لأن الاناشيد الدينية
لللهة كانت بداية المأساة ، والاهاجى الشعبية السلخرة كانت بداية
اللهاة عند اليونان . وتحولت تلك القصائد الشعرية التى ينشد بها الواجد
أو الجماعة الى أداء تمثيلى فى المناسبات والاعياد الدينية أو العنقوية .

ولعل هذا اللون الذى ظهر عند الأمم القديمة كالمصريين القدماء قد ظل مكتوما أو محفوظا في ضمير شعوب المنطقة التى عاشوا فيها ، والتى جاوروها فتأثروا بها بصورة أو أخرى وان لم تظهر في آدابهم بعد ذلك وفي الادب العربى خاصة - وان لم يصلنا من آداب العرب في الجاهلية قبل الاسلام قدر كبير نستطيع أن نظن أو نجزم بوجود مثل تلك الفنون الشعرية المسرحية أو لا . إذ أن عمر ما وصلنا من القصيد الشمرى عند العرب لم يتجاوز ماثنى علم قبل الاسلام أى ما يقابل القرن الخامس الميلادى وأخريلت القرن الرابع ومعلوم أن الحضارتين اليونانية والرومانية أثرتا في هذا المشرق العربى آثارا كبيرة ، وبقيت آثارهما شاخصة غيما وورثته شعوب المنطقة من لغة وآداب وفنون تشكيلية ومعمارية وغيرها من عادات وتقاليد وعقائد .

وكانت الهلينية من آثار الثقافة والحضارة اليونانيتين في الشرق ،وقد أثرت غزوة الاسكندر الحضارية في هذه المنطقة آثارا واضحة لم تنس ، بل ظلت خالدة . وما قصة ذى القرنين عنا بجميد تحكى غزوات هذا الفاتح اليونانى ، كما أن آثار الفلسفة اليونانية ظلت في الاسكندرية وغيرها من المراكز الثقافية في الشام والعراق مما ترك آثاره أيضا على الفكر العربى الاسلامى بعد ذلك .

ولما كان المسرح من معطيات الحضارة والثقافة اليونانية ، وكذا الحضارة الرومانية التى سلرت على آثارها ، واعتبرت امتدادا لها وتطورا ، وكان اليونان والرومان كلاهما يهتمون ببناء المسارح في كل البلاد التى يحتلونها ، فقد أنشأوا كذلك المسارح التى بقيت آثارها في عديد من بلدان شمال افريقيا العربية وفي مصر والاسكندرية خاصة وفي عديد من بلاد الشام وظلت تلك المسارح في بلاد الشام في ظل الحكم الرومانى معاصرة لبعض الامارات العربية التى عاصرها الاسلام في أول عهده كإمارة الصائفة بالشام والذين كانوا عربا يتكلمون اللغة العربية ويفهمون الشعر العربى ، وفي الوقت نفسه يأخذون بأسباب الحياة والحضارة الرومانية البيزنطية . ومنها الاهتمام بالمسرح .

وإذا كما لم نلق عند نصوص بعينها يؤكد اعتصام هؤلاء بالمرح
الا أن وجود المسرح في كثير من المدن العربية بالشام ويقامها في عصر
الفلسفة دليل على أنها كانت علمة يؤدي عليها العروض المسرحية أو
غيرها من العروض والمشاهد .

ونقل العرب عن اليونان جانباً من ثقافتهم في الفلسفة والمعلوم عامة،
كما نقلوا كتاب الشعر لأرسطو ، ولكنهم لم ينقلوا المسرح اليوناني
ولا الشعر اليوناني ولا ندرى أسباباً واضحة لعزوفهم عن ذلك ، وإن
بدت لنا شواهد هنا وهناك قد توحى بتلك الأسبيل التي قد يكون من
بينها عدم فهم العرب المسلمين لذلك الأدب أو عدم استساغتهم لما
يتحدث عن أشياء ومخلوقات لا يطمون عنها شيئاً ، بل وتتأني مع
عقائدهم وبنائهم المعنوي والوجداني والمثالي .

ومن هنا كانت وقفة من ترجموا كتاب الشعر لأرسطو أملم النصوص
التي تتحدث عن الشعر التمثيلي والدراما بأقسامها وعدم فهمهم لأبعاد
ما يرمى إليه أرسطو ، لأنهم لم يمارسوا هذا اللون من الفن ، فبعد
عليهم تصويره . وظنوه بما فيه من أشياء غيبية خرافات وأحاديث عجائز
على ما جاء على ألسنة بعضهم .

ولم يفهم علماء المسلمين كتاب الشعر ولا فهموا ما جاء به عن
الشعر الدرامي أو التمثيلي على وجهه . يقول الدكتور عبد الرحمن
بدوي : «ويخيل إلينا أنه لو قدر لهذا الكتاب أن يفهم على حقيقته، وأن
يستثمر ما فيه من موضوعات وآراء ومبادئ لحنى الأدب العربي بأذغال
الفنون الشعرية العليا فيه وهي المأساة والمهابة منذ عهد ازدهارها في
القرن الثالث الهجري ، ولتغير وجه الأدب العربي كله ، ومن يدري لعل
وجه الحضارة العربية كله أن يتغير طابعه الأدبي كما تغيرت أوروبا في
عصر النهضة» (١) .

(١) مقدمة أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ص ٥٦ ، طبع دار الثقافة
ببيروت .

وكان تصورهم لأنواع الشعر التي ذكرها أرسطو في الكتاب من تراجيديا ، وكوميديا ودراما ، وغيرها على أنها قصائد أو شعر قصيد لا شعر تمثيل على صورة الشعر العربي ، ولأن تلك الأنواع التمثيلية ضروب من قصائد نوعية أو موضوعية كالمدح والهجاء وخطبهم وصف أرسطو لشعر المأساة أو التراجيديا وموضوعاتها بأنه يعرض الجاد والرفيع ويهتم بالأحداث التي تجرى للملوك والسادة ، على عكس الملهة التي عرفت بالشعر الساخر الذي يعرض لعامة الناس ويصور الشاذ والقبيع من الأفعال على ماينبأ في أول الكتاب .

على أن المسرحية أو صورة المسرح إذا كانت قد اختفت من الأدب الفصيح فلنراها ظهرت بصورة وأشكال بدائية في الآداب الشعبية في بلاد الهلال الخصيب العراق وسوريا أو الشام عامة وتركيا ومصر منذ القرن الرابع الهجري أو العاشر الميلادي ، ولابد أن تكون لها جذور ممتدة من قديم الزمان أقدم من القرن العاشر ، ربما كانت آثارا أو أصداء لصور قديمة موروثة . فقد عرف الحكواتي وظهر هذا في أكثر من شكل من أشكال المأثورات أو المنظومات الشعبية . ومنها منظوم «الكان وكان» وهو أصلا شكل من النظم تروى به القصص على مشهد من الناس وقد تصبحها آلة موسيقية كالربابة .

يقول صفى الدين الحلبي عن الكان وكان : «وسمى بذلك لأنهم أول ما اخترعوه لم ينظموا فيه سوى الحكايات والفراغات ، .. فكان قائله يحكى ما كان وكان ، ولغظة قالب لذلك وقابل له ..» (٣) .

وظهرت من فنون الاداء الشعبي ألوان أخرى في مصر والشرق العربي الاسلامي كمرح السامر والمحبطين أو المنبطئين : ووردت أخبار هذه العروض الشعبية التي تشبه الكوميديا المرتجلة في العصر المملوكي إذ كان سلاطين المماليك يحبون مشاهدة أجواق المحبطين هذه،

(٢) العاطل الحالي ، تحقيق دكتور حسين نصار ص ١١٥ ، طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٨١ .

ويسرون بزويها. وظل الامر كذلك على المسرح العثماني في مصر وجيل
الخير الحثيث.

ووصف لنا بعض المستشرقين والرحالة الاوروبيين الذين ذهبوا الى
مصر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بعض أجواق المحبطين .
فيقول الرحالة بلزوني G. Belzoni انه رأى تمثيليين في أحد الأهرام
بشبرا سنة ١٨١٥م قال :

« . . بعد تمام الرقص بدأ مشهد تمثيلي غاية اظهار بعض ما يدور
في الحياة ، وبعض العادات ، ويمثل رجلا يريد الحج ، فيسلوم جمالا
لشراء أحد الجمال ، فاتخذ الحاج وسيطا بينه وبين التاجر ، واتخذ
هذا الوسيط موقفا غريبا اذ غالى وطفف على المشتري بينما يخن
البائع ليحصل على عائد كبير من المال لنفسه . . وجيء بالجمال منطوق
بالكسوة ومعدا لرحلة الحج ، فلما ركب الحاج واستنهض اذا به لا يقوى
على النهوض ، فيرفضه ، ويطلب من الوسيط رد ماله ويتشاجر المشتري
والوسيط ، وبينما هم في هذا العراك اذا بصاحب الجمل يظهر فيبتين
أن الجمل موضوع المشاجرة وهو الذي لم يقو على النهوض لم يكن
هو نفسه الذي باعه التاجر للوسيط ، مما يظهر أن الوسيط احتفظ
لنفسه بالجمال السليم ، ولم يكتف بالزيادة في السعر والمغالة في الثمن
على حساب البائع والمشتري بل احتفظ بالجمال الصحيح لنفسه وجاء
بآخر سليم .

وانتهت الهزلية بأن نال الوسيط المضاد جزاءه وغر هاربا .
فهذه التمثيلية تظهر للمشاهدين ضرورة الحذر من السمسرة والوسطاء
الدخلاء .

وذكر تمثيلية ثانية تظهر أحد المهرجين الاوروبيين وقد ارتدى الزي
الافرنجي ووصل في إحدى رحلاته الى بيت عربي — وكان فقيرا ويريد
الظهور بمظهر الغنى فلما حل الاوروبي بداره أمر امرأته بنصر شاة
في الحلال ، فتظاهرت بالطاعة لكنها عادت بعد قليل لتفبره بأن قطيع
الغنم قد ذهب بعيدا عن الدار ، وأنه سيمضي وقت طويل جون أن

تحضر شاه لاذبها ، فأمر الرجل المضيف امرأته بأن تنزع أربع دجاجات إذا حججته مرة أخرى واعتذرت بأنها لم تستطع الامساك بالدجاج . فأمر الزوج زوجته في المرة الثالثة أن تحضر بعض حمامات من «السطوح» . ولكنها جاءت بعد قليل لتعتذر بأن الحمام هذه المرة قد غادر أعشائه . وفي ختام هذه التمثيلية لم يجد المضيف أمامه الا أن يقدم لضييفه اللبن وعيش الذرة وهما الشيئان الوحيدان اللذان يجدانهما في الدار .»

وهكذا من أمثال هذه التمثيليات المرتجلة التي تقوم على بعض المتناقضات والعيوب الاجتماعية يتناولها الممثلون الهزليون أو المحبظون بصورة كاريكاتورية ساخرة تعتمد على المظهر المبالغ في تشويهه والحركات الكوميديّة المبالغ فيها والنكات اللفظية السوقيّة^(١) .

وكما أورد ادوارد لين في كتابه عن عادات وسلوكيات المصريين المحدثين في أوائل القرن التاسع عشر قريبا من هذه التمثيليات عن المحبظين^(٢) فيقول : ان المصريين غالبا ما يسلطون أنفسهم بممثلين من مستوى هابط مضحك يقومون بأداء هزليات أمام المشاهدين ويطلق عليهم «المحبظين» .

ويمثل هؤلاء هزلياتهم في المناسبات والافراح أمام المشاهدين في منازل السراة والاعيان ، وكثيرا ما يقطعون في الاماكن العامة ليعرضوا أمام عامة الناس في الشوارع والميادين وأمام المقاهي . وأنهم كانوا يستريحون الاهتمام بما يقدمون من نكات بذيئة وحركات شاذة . وكان المؤدون من الرجال والصبيان . ولم يكن بينهم أحد من النساء ، بل كان أحد الصبيان غالبا ما يقوم بالدور النسائي بعد ارتداء أزيائهن .

(١) راجع ص 51 London

(٢) E. W. Lane : Manners and Customs of the Modern Egyptians p. 384

وراجع الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري لعلى الراعى ، ص ١٨ طبع دار الهلال ، سلسلة كتاب الهلال .

... ويصف عرضاً شاهده بنفسه أقيم بمناسبة ختان أحد أبناء والى مصر محمد على باشا . بدأ العرض بالموسيقى والرقص ثم التمثيلية وتتألف شخصياتها من ناظر عذبة أو حاكم اقليم ، وشيخ بلد ، وخدام لشيخ البلد ، وكاتب أو «صراف» قبلى ، وفلاح مدين للحكومة يبيع المال ، وزوجته ، ومهم خمسة آخرون كانوا يقومون فى أول الأمر بدور الدق على الطبول واكبة مشاهد العرض^(١) . وكان يقوم بعضهم بالرقص . وتبدأ الافتتاحية بقرع الطبول وأداء مشهد راقص من هؤلاء الرجال الخمسة لفترة قصيرة . ثم يحفل الناظر وبقية الممثلين الطلبة أو حلقة العرض .

ويسأل الناظر — ما هو مقدار ما على عوض بن رجب من المال ؟
فيرد هؤلاء الرجال الخمسة الذين يقومون بدور جماعة الفلاحين —
أسال الصراف ودعه ييحث فى ملفتره .

ويظهر الصراف بدواته وأقلامه التى يضعها فى حزامه ، وفى ثيابه التى تميز أقباط مصر آنذاك . وعلى رأسه عملته السوداء .

ويسأله شيخ البلد — كم من المال على عوض بن رجب
فيرد الصراف — ألف قرش

فيقول شيخ البلد — وكم سدد منها
فيرد عليه — خمسة قروش

فيتوجه شيخ البلد للفلاح ويسأله : ياراجل لم لم تحضر ما عليك
من المال ؟

فيقول — ليس معى منه شىء

فيصرخ شيخ البلد — ما معك منه شىء ؟ ... ألقوه أرضاً
فيلقى على الأرض ويشرع أحدهم فى ضربه «بلاكرباج»

(١) لاتزال هذه العادة تمارس فى عروض المونولوج الكوميدي فى بعض المسارح .

فيمرّح الفلاح مستنقداً : وشرف قيل حضانتك يابك ، وشرف
سراويل أمراك وشرف منديل مرارك يابك !

وبعد أن يضرب عشرين جلدة يساق إلى السجن .
وتذهب إليه امرأته في السجن تحسّاه : عامل أيه ؟ كيف حالك ؟
فيجيب : اعلم في معروف يا امرأتى ، خذى قليل من الكنكك وبعض
البيض وشعرية واذهبى بها إلى بيت الصراف ، واطلبى منه أن يعمل
معروف ويطلقنى من السجن .

وتحمل الزوجة هذه الأشياء في ثلاث سلال إلى بيت « الصراف »
وتقول لمن تلقاه هناك — أين المعلم هنا الصراف ؟
فيجيبونها — انه يجلس هناك .

فتوجه إليه وتقول — اعمل في معروف وخذ هذه الأشياء واطلق
سراح زوجى

فيقول لها الصراف — من هو زوجك ؟
فتجيبه — الفلاح الذى عليه ألف قرش
فيقول لها — هاتى عشرين ولا ثلاثين قرش لرشوة شيخ البلد
فتذهب ثم تعود ومعهما ما طلبه الصراف لشيخ البلد وتقدمها للشيخ
فيسألها شيخ البلد — ما هذا
فتجيب — خذها رشوة واطلق زوجى
فيجيبها — حسن اذهبى للناظر .

فتتوقف لحظة وتضع كحلا في عينيها ، وتحمّر يديها وقدميها ببعض
الحناء .. وتتقدم إلى الناظر قائلة — مساء الخير يا سيدي
فيقول لها — ماذا تريدين
فتقول — أنا امرأة عوض الذى عليه ألف قرش
فيسألها — وماذا تريدين ؟
فتقول — عوض في السجن واعمل معروف باطلاق سراحه

وَيُتَمَلَّحُ عَلَى تَقَاتُلِهِ وَتَقَارُفِهِ بِمَعْنَى مَعَانِيهَا ثَقِيلَةً أَمَّا
لَا تَطْلُبُ ذَلِكَ دُونَ مُقَابِلِهِ .

وَهَكَذَا تَقَدَّمَ نَفْسَهَا لَهُ لِقَاءَ أَطْلَاقِ سَرَاجِ زَوْجِهَا
وَالْهَدَفُ مِنْ هَذِهِ الْهَزْلِيَّةِ أَنْ تَتَّبِعَ الْوَالِيَّ الَّتِي مَا يَقُومُ بِهِ بَعْضُ التَّكَلُّفِ
وَمَوْظُفَى الدَّوْلَةِ مِنْ عَصَفٍ فِي تَحْصِيلِ الْمَالِ مِنَ الْفَلَاحِينَ (١) .

وَيَنْقَلُ مُحَمَّدُ يُوْسُفُ نَجْمٌ عَنِ الرِّحَالَةِ الدَّانِمَرَكِيِّ كَارَسْتَيْنِ نَجِيرٍ أَنَّهُ
حَكِيَ كَيْفَ شَاهَدَ حَوْلَى سَنَةِ ١٧٨٠م مَسْرَحِيَّةَ مِصْرِيَّةٍ تُمَثِّلُ بِاللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ ،
وَكَانَ يُوْدِي الدَّورَ الرَّئِيسِيَّ فِيهَا - وَهُوَ دَوْرُ سَيِّدَةٍ - مِمَّنْ لَمْ يَسْتَطِيعْ
أَنْ يَخْفِيَ لَحِيَّتَهُ الْكَبِيرَةَ وَكَانَتْ الْحَادِثَةُ الرَّئِيسِيَّةُ فِي هَذِهِ الْمَسْرَحِيَّةِ تَصَوُّرُ
أَمْرَأَةٍ تَسْتَدْرِجُ إِلَى خِيَمَتِهَا الْمَسْلُفِينَ وَاحِدًا بَعْدَ الْآخَرِ ثُمَّ تَسْلُبُهُمْ
أَمْتَهُمْ وَتَطْرُدُهُمْ ضَرْبًا بِالْعَصَا (٢) .

وَقَدْ بَقِيَتْ فِرْقُ الْمُحِبِّظِينَ تَعْمَلُ فِي الْمَجْتَمَعِ الْقَاهِرِيِّ وَبَعْضُ الْمَسَدَنِ
الْكَبَرِيِّ طَوَالَ الْعَصْرِ الْعُثْمَانِيِّ وَحَتَّى بِدَايَةِ الْقَرْنِ الْعَشْرِينَ . وَكَانَتْ
تُوْدِي عَرُوضَهَا فِي الْمَوَالِدِ وَالْمَوَاسِمِ وَالْأَعْيَادِ وَفِي الْأَحْيَاءِ الشَّعْبِيَّةِ .

وَبَعْدَ ظَهْوَرِ الْمَسْرَحِ الْكُومِيدِيِّ الْهَزْلِيِّ عَلَى أَيْدِي يَعْقُوبِ مَنُوعٍ ثُمَّ
فِي الْمَقَدِّ الثَّانِي مِنَ الْقَرْنِ الْعَشْرِينَ عَلَى أَيْدِي الْكَسَّارِ وَالرِّيْحَانِيِّ ضَعْفَ
أَدَاءِ هَذِهِ الْفِرَقِ ، وَتَوَارَتْ فِي أَزْقَةِ الْقَاهِرَةِ ، وَاقْتَصَرَتْ عَلَى بَعْضِ
الْمُنَاسَبَاتِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ كَأَفْرَاحِ الزَّوَاجِ وَالْمَوَاسِمِ الدِّينِيَّةِ .
يَقُولُ نَبِيلُ كِرَامَةِ (٣) :

«لَوْلَا كَانَتْ أَفْرَاحُ الْمَصْرِيِّينَ تَتَّسِمُ بِعَيْسَمِ الْبَذْخِ وَالْكَرَمِ وَالْإِمْرَاطِ
فِي السَّرُورِ وَجَدَ التَّمَثُّلُ جَوًّا خَصْبًا لِنُمُوهِ وَازْدِهَارِهِ . وَكَثِيرًا مَا يُذَكَّرُ

(١) هُنَا LANE P. 385

(٢) رَاجِعِ الْكُومِيدِيَا الْمُرْتَجَلَةَ ص ٢٠ .

(٣) الْمَسْرُوحُ اللَّيْثَانِيُّ ص ٦١ .

المضرب السيد قشقة وأحمد الفار ، وأبو رابية ، وأحمد شفلتيو، وأولئك
المهرجين الذين كلنوا بهجة الأعراس وزينة الموالد .

كانت هذه الحفلات تقام في الهواء الطلق أو داخل السراديق ، وكانت
المنظر تقتصر على بعض المقاعد وملاءة تنشر هنا وهناك يفتبىء وراءها
شخص أو أكثر ، وبعض الاوانى .

وكان كبير الممثلين يضع فوق رأسه طربوشا بدون زر ، ويصبغ وجهه
بالدقيق وحواجبه بالقهوة أيضا ، ويرتدى ملابس تتناسب المقام، ويمسك
عصا أو مقرعة . وكنت تجد دائما ملامحة بين الفصول المضحكة وبين العرس
ومهنة صاحبه . وللحج كذلك فصول ، ولللختان فصول، وللزواج فصول .

وقد يحدث أن يشترك الجمهور في التمثيل ، بمعنى أن يبادل الممثل
النكتة اللاذعة أو يدعو بعض المتفرجين للاشتراك في التمثيل فيلبى الطلب
مفتبلا مسرورا ، وقبلما كان صاحب العرس يصلح من التكتيك ، ولا يفضب
أو يسفط أو ييدى اشعزازا .

وقد اقتبس المسرح الكوميدي بعد ذلك بعض الشخصيات التي ظهرت
في عروض المحبطين هذه ، مثل شخصية المعدة التي اقتبسها الريحاني
في شخصية كشكش بك والبربري التي اصطنعها على الكسار ، والشامي
والفلاح التي استغلها حسين الجزائريلى والخواجه . . وما الى ذلك . .
من شخصيات ومواقف ظلت حية في المسرح الكوميدي ويسلمها جيل
الى جيل .

ومن هذه الالوان المسرحية الشعبية «السامر» وهو قريب من
عروض المحبطين وكثيرا ما كان يقدم في المقامى البلدية على صورة
مشاهد من فصل واحد يدور فيه الحوار بين جماعة المؤدين والمشاهدين
الذين يشتركون في الاداء وتعرض لمجموعة من المتناقضات الاجتماعية ،
كان يجب خادام زوجة مخدومه الضابط دون أن يعطى ، وتحدث عن ذلك

مجموعة من المفارقات والاعمال المضحكة^(١) .

وقد انتقلت هذه الالوان التمثيلية في المقعد الثاني والثالث من القرن العشرين من أجوائها الطبيعية بين علمة الشعب في الاحياء الشعبية أو في قصور السراة الى «السرك» الذى كان ينصب في الموالد والاعياد في كثير من البلاد والذى كان يسمى أحيانا «بالتياترو» مثل سرك «عملر» والحلو وغيرها مما يعرفه أبناء الجيل الماضى . وكان يعرض في آخر مشاعده المنوعة من ألعاب الاكروبيات ، واستعراض الحيوانات بالرقص ، والتهرج «البلياتشو» يعرض في ختام هذه العروض مشهدا تمثيلا قريبا مما عرف في عروض المحبطين والسامر ، بل لعل بعض ممارسى هذه التمثيلات الشعبية انضم الى السرك للقيام بتلك التمثيلات التى كانت تروق الجماهير وتلقى عندها قبولا .

خيال الظل :

وهناك لون آخر من المسرح عرف في المجتمع العربى الاسلامى القديم منذ القرن الرابع الهجرى وهو «خيال الظل» أو «ظل الفيل» . ولكنه يختلف عن جوقة المحبطين والسامر بأن الممثلين ليسوا من البشر ، ولا المسرح شلخص أملم الميون في حلقة أو رحبة ، أو حلبة ، بل يقوم بالتمثيل مجموعة من العرائس المصنوعة من الجلد المقوى تتحرك على ما يشبه المصطبة وتتصب أمامها شاشة من القماش الابيض تفصل بينها وبين المشاهدين ، ويعكس ظلالها على تلك الشاشة مصباح قوى .

ويقوم المقدم بتحريك تلك العرائس فتتحرك ظلالها على الشاشة ويتخذ لكل شخصية من شخصياته صوته الذى يعبر عنه ولغته التى يتحدث بها وهو قريب من مسرح الراجوز أو «الراقوز» . وقد وصفه غير واحد ممن عاينوه قديما أو في بداية هذا القرن ، أو ما بقى منه ومن أثر في بعض أزمنة مصر الشعبية القديمة .

(١) راجع المسرح الشعبى ٧٢/٧٣ .

يقول العلامة أحمد تيمور باشا^(١) :

«كان للناس شغف بالخيال - خيال الظل - في مصر حتى أوائل القرن الرابع عشر الهجرى ، فكانت له سوق نافقة في الاعراس . قل أن يقام عرس لا يلعب الخيال في احدى ليليه . وكانت لها قهوا يلعب فيها ، الى أن اخترع الاخرج الصور المتحركة (السينما) وكثرت أماكن عرضها في مصر ، فأكب الناس عليها ، وهجروا أماكن الخيال ، فابطلت ، واقتصرت على اللعب به في الاعراس على قلة حتى قل المشتغلون به ، وكاد يدرس فيما درس من الاشياء القديمة . وآخر من أدركناه قيما بالفن على الطريقة القديمة مع الاجادة في تحرير الأرجال ، واتقن صور الشخص «الحاج حسن القشاش» . ثم قلم بعده ولده الاسطى درويش .

يتخذون له بيتا مربعا يقام بروافع من الخشب ، ويكسى بالخيش أو نحوه من الجهات الثلاث ، ويسدل على الوجه الرابع ستر أبيض يشد من جهاته الأربع شدا مهيما على الاخشاب ، وفيه يكون ظهور الشخص . فإذا أظلم الليل دخل اللاعبون هذا البيت . ويكونون خمسة في العادة ، منهم غلام يقلد النساء ، وآخر حسن الصوت للغناء . فإذا أراحوا اللعب أشعلوا نارا قوامها القطن والزيت تكون بين أيدي اللاعبين أى بينهم وبين الشخص ، ويحرك الشخص بعودين دقيقين من خشب الزان ، يمسك اللاعب كل واحد بيد ، فيحرك بهما الشخص على ما يريد وتتخذ الشخص من جلود البقر . وهى فى الغالب جلود تعمل منها أعكام للشعبة التى تأتى من السودان ليتداوى بها - فيشتري بعضها لاعبو الخيال من التجار ويصورون منها ما يشاءون من الشخص ، ثم يصبغونها بالاصباغ على ما تقتضيه ألوان الوجوه والثياب ، وأجسام

(١) خيال الظل واللعب والتمثيل المصورة عند العرب ص ١٩ ، طبع دار الكتاب العربى بمصر سنة ١٩٥٧ م .
وحفظ لنا متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بعض نماذج من هذه الشخص .

الخيال، وخنوع الشجر وأوراقها وثمارها ، وأصطر المقاتل في موضع
ذلك بحيث إذا عرضت الصور أمام ضوء النار المشتعلة ظهرت زاهية
بهيبة لشغوف تلك الجلود» (١) .

وتلك الصورة التفصيلية التي عرضها تيمور لمصر خيال الخيال
وعرائسه المؤدين قد تكون مختلفة بعض الاختلاف عن الصورة القديمة
التي كان عليها أيام الفاطميين والمماليك ، لكن الفكرة واحدة .

ذكر ابن حجة في ثمرات الاوراق (٢) . أن الناصر صلاح الدين أخرج
للقاضي الفاضل من القصر الفاطمي من يعانى الخيال للفرجة عليه ، فقام
الفاضل عند الشروع في عمله ، فقال له الناصر : ان كان حراما فما
نحضره . وكان حديث العهد بخدمته قبل أن يلى السلطنة ، فلما أراد أن
يكدر عليه فغعد الى آخره ، فلما انقضى ذلك قال الملك الناصر : كيف
رأيت ذلك ؟ قال : رأيت موعظة عظيمة . رأيت دولا تمضى ، ودولا
تاتى ولما طوى الستار اذا المحرك واحدا» .

ونستشف من هذا النص أن محرك الشفوف أو عرائس الخيال كان
واحدا ، وأن موضوعه في الغالب كان عن زوال الفاطميين وانقضاء دولتهم
وقيام صلاح الدين ودولته . أى مراعاة لاعب الخيال ارضاء السلطان .
ومثل هذا حدث في احدى التمثيلات عقب هزيمة سلطان مصر المملوكى
طومان باى على يد السلطان العثمانى الغازى سليم الاول ، وما كان من
قبض السلطان سليم على طومان باى واعدامه شنقا على باب زويلة .
وما كان من لاعب الخيال الا أن استغل هذا المشهد المأساوى ليعرضه في
صورة هزلية أمام سليم الاول ليكسب رضاه (٣) .

ويقول ابن الجوزى في معنى القاضي الفاضل شعرا :

-
- (١) خيال الظل لتيمور ص ٢٠ .
(٢) ثرات الاوراق للحموى ، ص ٤٠ .
(٣) يحكى ذلك الدكتور حسين فوزى في منجيد عصرى وينقله
الدكتور الراعى في «الكوميديا المرتجلة» ص ١٦ .

وليت خيال الظل اعظم حبرة • لمن كان في درج الحقيقة راى
شعوس واشكال تمر وتنقض وتغنى جميعا والمنسرك باقى

ومما أثر في الشعر في وصف الخيال ولاعبه نعرف أن بعض النصوص
أو الفتيت كن يقمن بتحريك العرائس أحيانا • فقد قال الوجيه المفلوى
في جارية تلعب بخيال الظل : (١)

وجارية معشوقة اللهو أقبلت بحسن كزهر الروض تحت كمام
إذا ما تغنت قلت شكوى صباية وان رقصت قلنا صباية غمام
أرتنا خيال الظل والستر حونها فابدت خيال الشمس خلف غمام
تلعب بالأشخاص من خلف سترها كما لعبت أطرافها بأنام

ومعنى هذه الابيات أن هذه الفتاة اللاعبة بالخيال كانت تقوم بأداء
ألوان من الغناء والرقص ، ولعل ذلك في مقدمة عرضها •

وقد وصلت ثلاث نصوص لمسرحيات خيال الظل لأديب شاعر عاش
في مصر في عصر سلاطين المماليك البحرية في النصف الثاني من القرن
السابع الهجرى ذلك هو الشاعر السلفر الفك الموصلى الاصل القاهرى
الهجرة والاقلمة شمس الدين محمد بن دانيال • (ت ٧١١ هـ) •

وقد عرفت مسرحيته الظلية باسم البايات ، وربما يرجع هذا الاسم
في منطوقه الى اسم العرائس باللغات اللاتينية Puppet • وقد يكون
لفظا حفيلا انحدر الى اللغات العربية في القسرون المتأخرة بعد القرن
الرابع الى مصر وبلاد الشام وأفريقيا من بعض الجزر في البحر المتوسط
والتي جابها العرب المسلمون واحتلوا بعضها زمنا وخاصة صقلية وجنوب
إيطاليا ، وربما وغدت الى مصر في عصر الفاطميين مع ما وفد من لغون
لعرب المصريون خيال الظل أو قريبا منه عند تلك الامم الاوربية فاطلقوا
ما تسمى به العرائس عندهم على النصوص أو المشاهد التي تؤلف لها •
فختلف المدلول ، وان احتفظ في النهاية بالاصل الدال عليه •

(١) مطالع البذور للغزولى ٢٦١/١ وكتاب الادب في العصر المملوكى
الجزء الاول ص ٢٩٢ •

ولما ألحقت الخيال نفسها بمنى قصيدة فيما يحسن عن هذه اللقطة
الدخيلة البلية وجمعها بلبلت . كما أن نصوص البليات الظلية تمت لثلى
عروق عربية أصيلة ، فإن جدتها ، وأصلها من المقامة ، وهو من قولى
عريق في الادب العربى ، ظهر في القرن الرابع وتطور على أيدي أدباء
العربية في المشرق والمغرب فاتفذ أشكالا متعددة ، حافظ في بعضها أحيانا
على عناصر المقامة كما أبدعها بديع الزمان والحريري ، وخرج في بعضها
عن تلك العناصر كما رأينا في بعض المقامات التى ألقت في أول العصر
الايوبى ، والمقامات الوعظية أو العاطفية التى ألقت في عصر الماليك
كما ظهر عند ابن الوردي وصلاح الدين الصفدى .

وربما طور ابن دانيال صورة المقامة في بلباته ، خاصة وأن المقامة
تقرب كثيرا في شخصياتها ومضمونها من البلية ، فالمقامة غالبا تتناول
الحياة الاجتماعية العامة ، ومواقف وشخصيات منها بصورة ضاحكة
ساخرة يرويها الراوية عن بطل المقامات وهو ساسانى التكوين والطبيعة
أديب فصيح جوال يرتجل الخطب والشعر .

ونجد بطل البليات كذلك بل أبطالها كثيرا ما ارتجلوا الكلمات
المسجوعة المحلاة بالبديع ، أو أنشدوا القصائد الساخرة شعرا أو
المنظومات الشعبية زجلا وكان لوقع هذا الشكل التعبيري المسجوع
المحلى بالسجع عجيبا على شهود البليات ، لأن الذوق الجمعى آنذاك
كان يالف تلك التعبيرات ، المسجوعة المحلاة بالبديع من جناس وتورية .
ونشرت لابن دانيال ثلاث بابلات^(١) هى : طيف الخيال ، وعجيب وغريب ،
والمتيم والضائع اليقيم .

وموضوع هذه البابلات من الشارع المصرى بالقاهرة المعزية والحياة
القاهرية بصفة عامة في القرن السابع الهجرى . فقد استقر المقام بلبن

(١) نشرها ابراهيم حمادة في كتاب «خيال الظل وتمثيلات ابن
دنيال» طبع المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر
وأن حذف منها كثيرا تطلبا بما فيها من فحش وجنس مكشوف .

دانيال صاحب دكان عطار ببابہ المفتوح ، وعمل كجبالا يكجل الناس ، وقد ذكر حرقته هذه في شجره فقال :

يا ساكلى عن حرقتى فى السورى واضيعتى فيهم وافسلسى
ما حال من درهم انفاقه ياخذ من اعين الناس

واجتمع اليه جماعة من الادباء والشعراء المعروفين في عصره من أمثال الجزار وابن النقيب والسراج الوراق ، والنصير الحملى ، وفتح الدين بن سيد الناس الفقيه الشاعر خفيف الظل ، وكان مصاحبا له كثير الجالوس اليه في دكانه .

ويحكم عمل ابن دانيال تعرف على الحياة ، وخير أسرارها فعرض في مسرحياته صورا صادقة لا نجد لها مثيلا فيما وصلنا من مصادر عن العصر .

وشخصيات بادية من الشخصيات التي عاشها وتعامل معها عن قرب فالامير وصال من أمراء الممالك الذين كانوا يجوبون شوارع القاهرة وكثيرا ما يضييقون أهلها وتجارها في الاسواق بألوان من العنف والظلم الذي يرتكبونه من مصادر واعتداء على الانفس والاعراض .

وتناول ابن دانيال هذه الشخصية «الامير المملوكى» بصورة هزلية ملغزة . وعرض للمخاطبة «أم رشيد» التي تعمل قوادة ، ومخاطبة تعقد الصلات بين الرجال ومن يريدون الزواج منهم من النساء . ويعرض صورا من الحيل التي تلجأ اليها لخداع الطرفين والحصول على ما تريد من المال لقاء ذلك .

ويعرض عجيب وغريب صورا من السوق المصرية بالقاهرة ، ومايجرى بها وبالشوارع والمناسبات من ألوان الشعوذة ، وهى عبارة عن «اسكتشات خفيفة مضحكة تعرض نماذج بشرية واقعية تشهد لكايتها بدقة الملاحظة والتبصر في أحوال هؤلاء الناس ، وطريقة تعاليلهم على جماهير المتفرجين . فهو ينتقى من الاسواق والحفلات العامة شخصيات تقطع رزقها وقوتها

ببراءة في القول الصحيح أو في بيع أشياء غريبة يفتخر الناس في بقاؤها
الصحة والنفس ، أو في عرض لعب يقومون بها بأنفسهم ، أو تقوم بها
حيواناتهم الحرة . وقد عرض ابن دانيال في هذه البلية لسبع وعشرين
شخصية .

مثل «حويس» الحماري ، الذي يعرض أفاعيه ، و «عسيلة» المماجيني .
يرص أفاعيه أطباق الادوية وزجاجاتها ثم يشرح ما تقتله بقوة مقولها
السحري . يقول في نظم ونثر :

خبأتها في مصونات الاجاجين ومن بشكواه في سر يناجين
عندي فخائر اصناف مجرية خبأتها في مصونات الاجاجين
ثم يقول : أين هو صاحب الصفضة في معدته ، والحصوة في كليته ،
أين المحبس عن حلاله ؟ . والمنحصر ببوله المحبوس ، أرشدوا الي من
آده الحمى ، وأثقلت أذرة الضمى . هذا دواء دواء صاحب المراقيا
والخفقان . . . الخ حتى يقول غاغتموا رحمكم الله هذه المنافع بثمن
تمرة ، أو خبارة مرة ، واطبلوا بها قبل أن تقولوا كلن هنا .

ومنهم «شمعون» المسعودي (وصندوقه وطبله وأحلقه ورقيقه ، ويهرق
الجرذان الخشب والمصاير ويدق الطبل ويدلى الحبل ، ويبدل الحية
مكان الحية ، ويزرع البستان ، ويضرب بالمغرب والكستبان ، ويجعل
التراب حنطة والانتزجة بطة ، ويثقب خذ رقيقه ، ويفرج الحبال من
رقيقه ، ثم ينزل من فمه المصران ، ويذر منه على وجه رقيقه أنواع
الالوان . ويقول شمعون : خذ بالعيون ، ولا ينصرف القائلون ولا
القاعدون .

(١) خيال الظل من ١٣٣ .

(٢) يقتل ابراهيم حمادة تفصيلا هذه البلية في دراسة جادة تناول
جميع جوانبها ، فلم أزد هنا عما عرضت له اكتفاه بتلك الدراسة .
وراجع كذلك الادب في العصر المملوكي للمؤلف ، طبع دار المعارف بمصر
الجزء الاول من ٢٩١ .

وهذه الصور الشعبية كانت الى عهد قريب شائعة في القاهرة وفي كثير من مدن مصر وينادى بها - كما أن كثيرا مما عرض له ابن دانيال في باباته من شخصيات نسائية أو رجال بملامحها المختلفة لازالت تتروء في بعض أعمالنا المسرحية الهزلية أو الاجتماعية ، كما كان لها أيضا وجودها في المسرحيات الهزلية في أخريات القرن الماضي وبدايات هذا القرن .

ويعد ابن دانيال لم تصلنا نصوص أخرى لمسرحيات الخيال ، ومنها ما أشرنا اليه مما ظهر في القرن العاشر عن الخيال الذي يسجل مأساة طومان باي آخر سلاطين المماليك وشنقه بأمر السلطان سليم العثماني . يقول د . الراعي : يحكى الدكتور حسين فوزي والاسى يملا فؤاده قصة المخليل المصرى الذى صور كيف ظفر السفاح التركى سليم شاه بطومان باي ثم شنقه على باب زويله . يحكى قصة تصوير هذه الواقعة عن طريق غن المخيلة فيموى المشهد كما يلى :

على الشاشة تصاوير من الورق تمثل رجة باب زويله ، تحيط بها جنود غرياء يفرج من البوابة رجل يركب أكديشا وربما جملا ، وينزل مرفوع الرأس طويل اللحية يتسلمه المشاعلية ويضعون الحبل فى عنقه ثم يشدون الحبل فينقطع مرة ، فيملود المشاعلية وضعه حول عنق طومان باي ، وينقطع الحبل مرة ثلثية ، وفى المرة الثالثة يتعلى الرجل وتستدير لحيته الى أعلا وتلعب سلقاه فى الهواء برهة ثم تسكن حركته .

المخايل أثناء هذا يلغى أزجالا ومكاهات ، يضحك الصبيان المرد وسلاطمتها والعثمانيون يضحكون أيضا دون أن يفهموا مايقاله السلطان الغازى ينشرح صدره وينعم على المخايل المصرى ويخلع ، ويدعوه لزيارة اسطنبول ليتفرج ابنه على غنه .

ويقول ابن اياس ان السلطان سليم الاول فتح مصر عام ٩٢٣ هـ (الموافق ١٥١٧م) وأنهى حكم دولة المماليك باعدام طومان باي ، ولما استقرت الاوضاع للغازى التركى نزل بقصر الروضة ، وفى إحدى الليالى أخبره بعض خاصته أن أحد المخايلين قد صنع حفة باب زويله

وضفة السلطان طومان باي لما شفق عليه وقطع الحبل به مرتين ، فاستدعى السلطان سليم ذلك المخايل وشاهد قصة اعدام طومان باي «^(١)» وأخرج ابن عثمان لذلك وأنعم على المخايل في تلك الليلة بثمانين ديناراً وخرج عليه قفطاناً مخملاً مذهياً ، وقال له : اذا سلفنا الى اسطنبول فامض معنا حتى يتفرج ابني على ذلك «^(٢)» .

وظل خيال الظل وألعبه تمارس في مصر في العصر العثماني ، ففي القرن الحادى عشر سنة ١٠١٢ هـ تكونت في القاهرة فرقة من المخايلين برياسة اللاب المصرى الشهير المفاوى وسافرت هذه الفرقة الى اسطنبول لاهياء حفلات الوزير التركى محمد باشا السابح الذى حكم مصر حتى منتصف العام الثانى والستين بعد الالف العاشرة «^(٣)» .

وظل المخيال ينتقل في العصور يتلقاه جيل عن جيل حتى كان القرن الماضى وأوائل هذا القرن العشرين ، اذ وصفه لنا أحمد تيمور فقال ان العرض يبدأ بأن يظهر في مقدمة المسرح أو شاشة العرض المسمى فيستفتح باللعب بانشاد زجل فيه مديح نبوى وتحية للناشرين «^(٤)» .

ويذكر جملة من لعب خيال الظل المعاصرة في زمنه ومنها لعبة علم وتعاذير يقول : «وهى أشهر اللعب وأطولها ، وكنوا يلعبونها في القهوى مقسمة على سبع ليال متستغرق الاسبوع ، ولكنهم يختصرونها في الاعراس بحذف الازجال والالعب فيلعبونها في ليلة واحدة » وفيها الشخوص نحو مائة قطعة وستين من انسان وحيوان ، وأشجار وثمار ومبان . ومخلصها أن تلجأ من بخداد يسمى «تعاذير» يسافر الى الشام فيصايد بها «علم» وهى فتاة قبطية بنت الراهب منجى تسكن مع أبيها وأخيها في دير ، فيسبغ بها حبا ، ويحتال حتى يجتمع بها ، ويظهر لها

(١) ابن اياس ، بدائع الزهور حوادث سنة ٩٢٣ هـ ١٢٥/٢ وخيال الظل ص ٦٣ .

(٢) خيال الظل ص ٦٧ .

(٣) خيال الظل لاحمد تيمور ص ٢٠ - ٢٤ .

وليه • عازضا عليها الاسلام ليتزوج بها ، فتابى ، فيخرج في الاحياء
عليها وتأخذ من في ملكيته وملكته فيما يحاوله من الاتجار • وتدخله
مرة الدير وتدعى عليه السرقة فيحكم بقطع يده ، ثم يبرأ • ويشهد
بستانا بجالة الدير تقريبا اليها ، ثم يحرقه من اغلظته منها فيحكم عليه
بالجنون ، ويؤخذ الى البيمارستان فيعكث فيه سبع سنوات حتى يعفى
داؤه الاطباء • فيستحضرون له طبيبا من بغداد اسمه الحكيم « كامل »
فيعالجه ويشفى على يديه •

وبعد خروجه يعود الى مفازلة (علم) فيجد أباهما مات ، وينتمى
لأمرهما الى أن تسلم ويتزوج بها بعد أن يهدم الدير ويبنى لها قسرا
مكانه وينقل اليه الجهاز قطعة قطعة •

و «للمقدم والرخم» — وهما من شفوص الخيال — الأعيب ، وفيها
عرض ما يباع في مصر من البطبخ على جمل ، وقصص دجاج على رأس
امراة أو على ظهر حمار • وفيها صورة الدير والقصر والبستان • ويزعم
الملاعبون أن التاجر كان اسمه القديم عمر فغيره المصريون الى تعادير •

ويقوله تيمور : ولهذين الشخصين أى المقدم والرخم شأن كبير في
كثير من مسرحيات خيال الظل الاخرى ، ويكون الجد غالبا من شأن
المقدم ، وانهم للرخم ولذلك يصورونه محدودب الالف معقوف اللحية
الى أعلا عظيم المؤخرة •

ويروى تيمور لعبة أخرى يدخل فيها كثير من الخيال الشعبي ،
والعقائد التي تتصل بالشيوخ المغاربة أصحاب الكرامات الذين يستطيعون
أن يأمرؤا بكرامتهم التماسح فيطيع وأن يخرجوا من ابتلعه • الى غير
ذلك ومثل هذه الكرامات تشيع في المائورات الشعبية عن بعض الاولياء
في أنحاء عديدة من مصر •

وهذه اللعبة تسمى لعبة التماسح وأشخاصها اثنا عشر شخصا :

المقدم والرخم ، والزبرقاش ، ورثينة ، وزوجته ، وولده ، وبربريان
ومغربيان والتمساح والسكك .

وخلاصة القصة أن الزبرقاش كان رجلا قلالا غير مفلح يعطده أبوه
فيعالج الارتفاق بصيد السمك ، ولكن لجعله بالصناعة يضع منه
سنارتان ، فيظهر له المقدم ويتشادان الأزجال ، ثم يرشده للمعلم
منصور - ويلقبونه بشيخ المعاش - ليعلمه الصيد فيذهب اليه ، ويشرح
في تعليمه . ثم يصادف الزبرقاش تمساحا فيعلمه الى نصفه ويظهر
الرخم للبحث عنه لانه صاحبه ، فيتشادان الأزجال ، ثم يحضر له
بربريين يسالومهما على اخراجه من فم التمساح ، فيشرعان في ذلك ،
فيلتهم التمساح أحدهما ، ويبقى الآخر يبكي صاحبه .

وقبل ذلك تكون زوجة الزبرقاش حضرت بولده ، وأخذت في البكاء
عليه ثم يظهر مغربيان فينعيان المشكل بأن يصيدا التمساح ويخرجوا
الزبرقاش والبربري وتنتهي اللعبة^(١) .

ويذكر تيمور ملخصا لمخيلات أخرى تظهر فيها بعض الشخصيات
التي ذكرت في هاتين الخيلتين كالمغربي والبربري والفلاح وزوجته ،
وشخصيات أخرى من المجتمع كالتركي الجندي والبلانة أو الماشطة .

وتحافظ هذه الالعب الظلية على الطابع العام لمسرحية خيال الظل
كما عرفت عند ابن دانيال وغيره ، من حيث البناء ، واستخدام الزجل
في الحوار متمرجا بالكلام المسجوع ، والسفوية والفكاهة ، والمركبات
المضحكة الشاذة ، والنكات والقفشات ، والالفاظ الخارجة الجنسية التي
تقع عند بعض العامة موقعا مقبولا . ويصف عنها الخاصة .

وتتطور هذه المسرحيات الظلية بتطور الزمن بطبيعة الحال فتعخل

(١) خيال الظل لاحمد تيمور ص ٢٥٢ .

عليها عناصر جديدة من الحياة الجديدة في المجتمع المصري القلبي
مثل «لعبة القهقهة» التي ذكرها تيمور ، ولعبة حرب السودان التي قال
انها استحدثت بعد فتح السودان على يد كوشنر بعد حرب المهدي
والتماشي ولها تمثل وقائع هذا الفتح^(١) .

(١) خيال الظل ص ٢٨ - ٢٩ .

موضوعات التراث العربي والإسلامي

أو مصرح التراث

في بداية عصر النهضة ومنذ تفتحت مصر والبلاد العربية على الدنيا الجديدة ممثلة في حضارة أوروبا بعد أن عاشت ربحاً من الزمان وحتى أخريات القرن الثامن عشر في عالم المصور الوسطى بقيمه وتقليده وعاداته وسلوكياته ، وأنواع لباسه ومأكله وشرابه ، بدأت مصر والعالم العربي تتطلع الى هذه الدنيا الجديدة وما تحمله اليها من حياة لم تمهدها وصور من العيش لم تخطر ببالها . وشعر الناس بالذهول لما يهمل سكان هذا العالم من مكتسبات العلم . ومن هنا كانت صيحات الدهشة مما عاينه أهل القاهرة من غرائب ما صحبتها الحملة في العلم والفنون العسكرية والتي عبرت عنها عبارات الجبرتي وهو يصف سقوط قنابل مدافع نابليون على سكان القاهرة ولم يكونوا عاينوه ولا عرفوا عنه شيئاً .

منذ ذلك الحين بدأت مصر والعالم العربي التطلع الى تلك الحضارة الأوروبية بكل مكتسباتها ومنجزاتها في ميدان العلم والحياة بجوانبها المختلفة ثقافية وسياسية ، وفنية . واتجه حكام مصر وولايتهم وحكام العالم العربي الى أوروبا لاكتشاف حضارتها والاخذ منها نهلاً وعباً . وبعث محمد علي ببعثاته ، من أبناء مصر ، وأبنائه وأحفاده ، واستقدم من استقدم من الخبراء للمساعدة في ارساء اركان نهضة جديدة تأخذ فيها البلاد بأسباب النهضة على النموذج الأوروبي .

وكان أقرب أمثلة هذا النموذج الى مصر والسلام النموذج الفرنسي ومن بعده النموذج الايطالي فالانجليزي .

ذهبت معظم البعثات المصرية الى باريس ، وكان للبنان واللبنانيين علاقات خاصة بفرنسا وخاصة المسيحيون الموارنة منهم . ومن هنا

تسريت الحضارة الفرنسية بعناصرها المتعددة الى مصر وإلى الشام عن طريق لبنان والبنانيين . كما اتصلت مصر بلبنان في هذا المجال عن طريق الرحلة بين البلدين وهجرة بعض اللبنانيين الى مصر وحسن استقبال مصر لهم ، فأنشأوا الصحف ودور التمثيل وغيرها .

كذلك كان لبعض الجاليات الأوروبية في الاسكندرية والقاهرة آثارها في نقل نموذج الحضارة الأوروبية الفرنسى والإيطالى الى المجتمع المصرى . وصحب هذا التيار الأوروبى تيار آخر عامر عهد النهضة والاحياء هو العودة الى التراث العربى والإسلامى القديم في عهد ازدهاره وقوته ، عهد الحضارة العباسية الزاهرة في القرنين الثالث والرابع .

وكانت دعوة العودة الى التراث مستمدا عناصره من تلك المرحلة أمرا استوجبه دعاة الإصلاح وزعماء الرواد للحفاظ على الشخصية العربية الإسلامية في مواجهة تيار الحضارة الغربية العارم .

كان زعماء الإصلاح في تلك المرحلة يستمدون عناصر الشخصية العربية الإسلامية من عصور حيويتها وانطلاقتها الفكرى والحضارى ، وكان طبيعيا أن يعبروا عصر الجمود والتقليد الذى يمثلته العصر العثمانى ومن قبله المملوكى الى عصر العباسيين وعصور الحضارة الزاهرة في القرون الثالث والرابع والخامس من الهجرة .

ولما كان المسرح الغربى من ثمار الحضارة الأوروبية التى أخذت بأسبابها مصر في القرن التاسع عشر^(١) ، وكان هذا اللون الفنى جديدا على الحياة والمجتمع وأن وجدت أشكال بدائية تراثية على ما بينا . ولم يكن مستمعا تماما لدى جمهور المشاهدين أن ينقل اليهم المسرح بشكله وحرفيته ومضامينه أو موضوعاته الأوروبية ، لانه لا يكون مقبولا عندئذ

(١) راجع لنذاو ، دراسات في المسرح والسينما عند العرب (مترجم)
ص ٢٠٨ - ٢١٠ .

ولا مقبولا • ومن ثم لا يؤدي الترخن منه ، ولا تتاح له فرصة البقاء والاستمرار •

وكان طبيعيا أن يظنون هذا الوافد الجديد باللون المظلي ، وأن يلبس لبوسا يجمه مقبولا لا يرفضه المجتمع • ومن هنا كان بحث كتّاب المسرح عن صور وأشكال وصياغات تصيب هذا المسرح الى نفوس المشاهدين •

ومن بين تلك الصور والأشكال البحث عن موضوعات قريبة الى النفوس والأهلام تعيش في الوجدان العربي والإسلامي • ومن هنا حاول رواد المسرح سبر أغوار التراث والعودة الى الماضي للتفتيش عن قصص وأخبار ونوادر وحكايات في طيات كتب الأدب والتاريخ تصلح لتصلح منها مسرحيات تلقى القبول •

ولما كان الأدب في شعره ونثره قد بدأ هذه الخطوة في سبيل أحياء التراث بالكشف عن شعر الماضين واستحيائه لبعث الشعر الجديد وأمداده بالدماء العذرة من شعراء العربية الفحول على يد البثرودي وأحمد شوقي ومن سار على دربهما ، فكذلك كان الكتاب ، وكتّاب المسرح بالضرورة • ومعهم كتب القصة التي هي الام للدراما أو التمثيلية •

ويمثل لنا جورجي زيدان في ميدان القصة التاريخية المستمدة من أحداث التاريخ العربي والإسلامي نموذجا هذا بما ألفه من عشرات الروايات التي شاركه في موضوعها بعض كتّاب المسرح •

ومن ذلك مسرحية المروعة والوفاء لخليل البارودي (١٨٧٦م) مستمدة من تاريخ النعمان بن المنذر ويوم شؤمه ، والأعرابي اليائس حفظه •

وكذلك هذه المسرحية أنموذجا آتت من كثير من الكتاب سواء في الاطلاع الفني الشعري أو في الاطلاع التاريخي الملم (١) •

(١) المسرحية العربية لمحمد يوسف نجم هي ٢٩٨ •

منشأه و «أبو الحسن الخليل وهارون الرشيد» للزبون النقاش (الواجزسة
١٩٤٩ م)

وقصة هارون الرشيد مع أخته العجبة وجعفر البرمكي استأثرت
باهتمام كثير من كتاب المسرح شعرا ونثرا ، ومن أشهرها مسرحية عزيز
أياظة الشعرية ومن قبله محمد بدوي •

كذلك حظيت قصة مجنون ليلى قيس بن الملوح باهتمام الكتاب
والشعراء ، فالف إبراهيم الأحمد مسرحية بهذا العنوان كما ألف سعيد
البيستاقى مسرحية بعنوان قيس وليلى •

ومسرحية شوقي الشعرية معروفة •

وكذا ابن زيدون وولادة بنت المستكفي وشجرة الدر ، وغنرة
وعلة وامرؤ القيس في عديد من المسرحيات من بينها وأقربها تاريخا
مسرحية «اليوم خمرا» لمحمود تيمور (١٩٥٣) •

وهكذا كان التاريخ العربى القديم والتاريخ الاسلامى مصدرا
لعديد من مسرحيات العصر نثرا وشعرا (١) •

يقول محمد يوسف نجم (٢) : «اتجهت عواطف بعض الكتاب في
القرن الماضي ومطلع هذا القرن نحو التاريخ العربى يستوحونه بعض
المواقف القومية التى تدعو الى الفخر والاعتزاز ، وتثير في النفوس
الحمية والانفة ، وذلك لاسباب قومية وسياسية واجتماعية» •

ويقول : «وقد اتجه الكتاب في موقفهم من التاريخ اتجاهات شتى
منها فذكر النوايا والابطال وعرض أمجادهم ومآثرهم والاشادة
بمقاتلتهم وبطولاتهم ، مثل الناصر صلاح الدين ، والمعتصم ، والسلطان
قلاوون ، وبيبرس ، والزباء أو زينب ملكة سبأ ، أو أبو محجن الثقفى في
غزو المسلمين لبلاد فارس •

(١) المسرحية ، ص ٢٩٨ •

(٢) المسرحية ، ص ٢٩٣ •

ومنها ما يحصل بالاخلاق العربية الكريمة وإبراز الشيم الماثورة من
الحرب القحمة كالكرم والوفاء مثل مسرحيات السموأل بن عدياء وقصة
وفائه لامرىء القيس .

ومنها ما يعالج الانفة ومقومة الظلم وأبناء الضيم ، مع الأستاذة
بالبطولة وقت الحاجة مثل قصة امرىء القيس ومقتل والده عمرو بن
حجر في مسرحية اليوم خمرا لملى أحمد بكثير . وحرب البسوس ومهلل
ربيعة في عديد من المسرحيات .

ومنها ما يعرض للدسائس والخianات ، والمؤامرات التى تؤدى الى
الفرقة فى الصف العربى والاسلامى ، أو اغتيال القيادات والشخصيات
التي لها دور لقاء الثورة حمية أو أنفة مثل «العباسة» أو هارون الرشيد
والبرامكة و «المعتمد بن عباد» و «على بك الكبير» و «سر الحاكم
بأمر الله» .

ومنها ما يعرض لقصص الحب العذرى والوفاء والتفانى فى سبيل
المحبوب مثل ما جاء فى المسرحيات التى تناولت قصص ليلى والمجنون ،
وقيس ولبنى ، أو الجمع بين الاخلاص فى الحب والفروسية مثل
مسرحيات عنتر وعيلة .

وتختلف مذاهب الكتاب المسرحيين والشعراء فى تناول هذه الموضوعات
التراثية ولكنهم جميعا يكتبونها باللغة الفصحى سواء أكانت نثرا أم
شعرا . وتتلون بعد ذلك المسرحيات باتجاهات كتابها ومدى ثقافتهم
المسرحية وتأثرهم بمذاهب يعينها ، كما تتأثر بالوقت الذى عرضت فيه
وطبيعة جمهور المشاهدين وطبيعة المجتمع والمصر .

ولم يقتصر الامر فى الموضوعات التراثية على التاريخ والاخبار ، بل
ان بعض العناصر الدينية من القصص القرآنى عكنت موضوعا لمسرحيات
ناجحة مثل أهل الكهف لتوفيق الحكيم .

كذلك تأثر المسرحيون فى موضوعاتهم بالتاريخ القومى لبعض البلاد

المصرية فاقتبسوا من تاريخها القديم موضوعات استرعت الانتباه ليصوغوا منها مادة مسرحية كما فعل توفيق الحكيم في مسرحية أيزيس، ومحمود تيمور في «عروس النيل»، وعلى أحمد بكثير في «اخفاقون ونفرتيتي»، وأحمد شوقي في كليوباترا •

واقتبس بعضهم من قصص ألف ليلة وليلة غيرها من القصص والمأثورات الشعبية موضوعات مسرحيات ناجحة مثل شهر زاد لتوفيق الحكيم، ومسمار جحا لملي أحمد بكثير و «يس وبهية» و «حسن ونعيمه» وما إلى ذلك مما سيرد ذكره بعد في الفصول التالية •

ونختار بعض هذه المسرحيات لتمثل اتجاهات بعض الكتاب فيها ما كتب نثراً أو شعراً •

المعتمد بن عباد لابراهيم رمزي (سنة ١٨٩٢ هـ)

وموضوعها المعتمد بن عباد صاحب قرطبة، والشخصية الاندلسية الفريدة الاديب الشاعر الفارس الذي كانت قصته مأساة استوحاها كثير من الادباء والشعراء في أعمال أدبية متنوعة •

وتقوم مسرحية ابراهيم رمزي على ثلاثة أحداث رئيسية

الاول ما كان بين المعتمد بن عباد ووزيره الشاعر أبي بكر بن عمار من صداقة انقلبت الى عداا صريح أدى بالمعتمد الى قتل الوزير •

ثانيها غزوة الفونسو السادس الملك الاسباني لاسبيلية، واستصراخ ابن عباد المرابطين حكام المغرب وملكهم يوسف بن تاشفين وانتصار العرب على الفرنجة •

وثالثها تأمر جيش ابن تاشفين على المعتمد بن عباد حتى قبض ابن تاشفين على ابن عباد وسجنه في أعملت •

وقد اعتمد المؤلف في بنائه المسرحي على السرد، وتسلسل الاحداث

التاريخية نظم بطول النصيح أو التحويز ليمرّز شخصيته كما لم يشغفها
اليها انشاء جديدة على ما عرف من احدث التاريخ لظنون المسرحية بلون
فنى خارج عن الحدث التاريخى . ويرى محمد يوسف نجم أن مسرحية
المعتمد بن عباد تعد البذرة الاولى للتأليف المسرحى الذى يعتمد موضوعا
تاريخيا في مصر (١) .

على بك الكبير للشاعر أحمد شوقي

واقترس موضوعها من التاريخ المصرى في عصر المماليك ولاة
العثمانيين وتحكى قصة الملوك على بك الكبير في أوائل القرن الثامن
عشر ، الذى قام بحركة ضد سلطة العثمانيين في مصر محاولا أن يستقل
بولاية مصر .

وتدور المسرحية حول علاقة جارية أسيرة «آمال» التى انتخذها
على بك سرية بمملوك على بك «مراد» ، الذى يقبضه ، وبعد عديد من
الصراعات والاحداث يتكشف لآمال أن من أحبته ليس سوى أخوها الذى
افتقدته منذ زمن .

وقد أدخل شوقي في هذه المسرحية عناصر كثيرة لا تمت الى التاريخ
بصلة ، كما أنه لم يكتف بسرد الاحداث التاريخية كما فعل ابراهيم رمزي
بل لعب بقصة الحب المخترعة بين آمال جارية على بك ومملوك مراد ،
كما عرض صورا من الاحوال الاجتماعية السائدة تلك الايام في مصر ،
كما يتكشف المؤامرات والفسائس التى كان يحولها المماليك بعضهم لبعض
مما أدى الى تخلف البلاد وترجيها في سلسلة من النكبات والكوارث .

ومع ذلك أضفى شوقي على شخصيته الرئيسية على بك بعض
الصفات الكريمة كمطفه على الفقراء ، وتوزيعه الاموال على المحتاجين
كما كان يفعل سلاطين المماليك من قبل ، ويبرز كذلك الرغبة لدى على بك

(١) المسرحية ، نجم ، ص ٣٠٠ .

فد الحصول على استقلال مصر عن السلطة العثمانية • ولعل هذا المغزى هو الذى أراد أن يتقرب به الى قصر الخيوى الذى كان يسمى أن يحصل على استقلاله بحكم مصر أيضا •

وقدم شوقي مسرحيته شعرا فى مرحلتين المرحلة الاولى سنة ١٨٩٣م عندما كان يدرس بفرنسا واستخدم فيها لغة شعرية سهلة بسيطة قريبة من العامية ، ثم أعاد تقديمها مرة ثانية بعد عودته من المنفى فى صورة شعرية أكثر نقاء ورصانة •

وأهل الكهف لتوفيق الحكيم

عن سورة أهل الكهف فى القرآن الكريم • وقد أشار المؤلف فى زهرة العمر الى أنه اتخذ من القرآن الكريم مصدرا لالهامه فى المسرح • فيقول : «انى أضع دائما نصب عيني هذه المصادر الثلاثة أستلهمها منها : القرآن ، وألف ليلة وليلة ، والشعب والمجتمع» (١) •

ويجعل توفيق الحكيم أحداث هذه القصة بمجرد اطار لمسرحية الذهنية التى ينقل فيها مسرح الاحداث من خشبة المسرح التقليدية الى الذهن •

ويقول لنداوا انها ربما كانت أعظم مسرحيات الحكيم التاريخية شهرة (٢) •

يقول موجه حديثه الى صديقه اندريه (٣) : « أخفيت عنك يا أندريه أنى كتبت منذ عام وأنا فى الاسكندرية شيئا كالقصة التمثيلية بنيت على سورة من القرآن • وجرفتني المشاغل فتركتم هذا العمل فى حقبة لى وكنت أنساه لو لم أفتح الحقيبة عفوا منذ أسبوع » •

(١) زهرة العمر ٢٣٧ •

(٢) دراسات فى المسرح والسينما عند العرب ص ٢٤١ (الترجمة العربية) •

(٣) زهرة العمر ٢٨٩ •

ويقول عن الرواية : «انها ليست عصرية ولا تاريخية ، ولا حتى قصة تمثيلية حقيقية بل .. بل .. لمست أدرى . ربما كانت عملاً غنياً يقوم على الحوار لا أكثر ولا أقل .. حوار أدبي للقراءة وحدها ، فإن وضعها للتمثيل لم يخطر على بالي . ان كلمة «التشخيص» التي عرضتني للإهانة في بدايتي الادبية مازالت ترن في أذني .. كلا ان هدف اليوم هو أن أجعل للحوار قيمة أدبية بحتة ، ليقراً على أنه أدب وفكر . هذا العمل على كل حال لا يخرج عن كونه *Transposition Artistique* :توظيف غنى لسورة قرآنية ترتل في المسجد يوم الجمعة . على أني لا أكتفك أني ساعة كتبتها لم أكن تحت تأثير القرآن وحده ، بل أيضا تحت تأثير مصر القديمة . لقد كنت قرأت في كتب الموتى والتوراة والانجيل الاربعة والقرآن»^(١) .

وهكذا استطاع توفيق الحكيم في هذه المسرحية أن ينتقل الى الخطوة الثالثة في توظيف التراث من مجرد سرد الاحداث التاريخية كما كانت وكما حدثت الى التفسير والتبديل في تلك الاحداث مع الحفاظ على الاطار العام بما يخدم الفرض الفني في المسرحية ثم هذه المرحلة الثالثة التي يجعل من الموضوع التراثي مجرد رمز أو اطار مجسد لفكرة مجردة ، وهي هنا في أهل الكهف فكرة الزمن وعلاقة الانسان به^(٢) .

(١) زهرة العمر .

(٢) سيرد الحديث تفصيلا عن هذا الموضوع في مسرح الحكيم .

الفصل الثاني

الرافد الأوروبي

المسرحيات المترجمة

بعد ظهور المسرح الاوروي في لبنان على يد مارون النقاش وانتقاله الى مصر على يد سليم النقاش ابن اخيه ، وجماعت من الفرق المسرحية اللبنانية ، أخذ المسرح يرسخ أقدامه في مصر ، وبدأت الفرق تبحث عن مسرحيات مترجمة عن المسرح الاوروي توافق أذواق الجماهير في مصر .

واستمرى انتباه هؤلاء المترجمين وأصحاب الفرق المسرحية المسرح الكلاسيكي في نوعية المساة أو التراجيديا والهزلية أو الملهاة . وكان الاهتمام بالمسرح الفرنسي أوضح قبل الاحتلال الانجليزي لمصر وذلك لطروف كثيرة أشرنا الي بعضها في بداية حديثنا ، منها أن الحضارة الغربية انتقلت اليها عن طريق فرنسا . ومنها أن بعض أدباء مصر الذين بحثوا الى فرنسا بين بعثات محمد علي الاولى قدموا صورا قلمية للحياة الفنية في فرنسا وبخاصة في عاصمتها فرنسا . ونخص بالذكر هنا الاديب والمصلح والرائد الكبير رفاة رافع الطهطاوي في كتابه «تلخيص باريز» الذي نبه الى أهمية المسرح الفرنسي وأبدى إعجابه به ، بل ونقل بعض أعمال كبار مسرحيه .

كذلك كان لاهتمام خديوي مصر واسماعيل بن ابراهيم بن محمد علي بصفة خاصة بنهضة مصر الحضارية ومحاولته اللحاق بأوروبا في هذا المجال ، مما أدى الى تشجيعه للفنون المسرحية والفرق الفنية ، وقد كلف كما نعلم الموسيقار العالمي فردى بتأليف أوبرا عليدة كي تمثل على دار الاوبرا المصرية التي أنشئت بمناسبة افتتاح قناة السويس .

وقد عرف بعض أصحاب الفرق اللبنانية تشجيع اسماعيل للتمثيل فوفدوا الى مصر وأدوا عروضهم فيها . كما أنشأ يعقوب صنوع فرقة مسرحية نالت إعجاب الخديوي بما قدمت من تمثيلات في القصر .

وقد عرف شوقي ميل اسماعيل وأصحاب القصر لهذا الفن المستحدث،
محاول وهو مبعوث في فرنسا أن يتعرف عن قرب الى التمثيل وتأليف
التمثيليات ، فكان أن أنشأ أولى مسرحياته الشعرية «على بك الكبير»
ومع بثها الى الخديوي •

وكان من نتائج اهتمام الحكام والناس في مصر بهذا الفن أن حاول
بعض أدباء المصريين تأليف مسرحيات مسرحية صميعة واتخاذ المسرح
متبرا لدعوة الوطنية والاصلاح مثل الاديب الماثر عبد الله النديم •

هكذا اذا كان الاهتمام بفن التمثيل في النصف الثاني من القرن
التاسع عشر ، واتجاه معظم المهتمين به من فرق مسرحية وكتاب الى
المسرح الفرنسي أولا ، والى المسرح الكلاسيكي منه خلاصة •

وكان لقلبة الاتجاه الكلاسيكي على المسرح المترجم أسبابه ، فهو
مسرح يعمل في طياته بعض القيم التي يحرص المصريون عليها ، وهو
مسرح رأى المترجمون وأصحاب الفرق أنه أقرب الى الذوق العربي
الاسلامي من المسرح الرومانسي ، وان كان هذا المسرح الاخير قد أخذ
طريقه بعد ذلك ولكن على استحياء ، ولم يكن منافسا كبيرا للمسرح
الكلاسيكي في تلك المرحلة الاولى من مراحل المسرح •

واتجه رواد المسرح بعد الاحتلال الانجليزي الى المسرح الكلاسيكي
الانجليزي ، واسترعى انتباههم من المسرحيين الانجليز ولیم شكسبير
مترجمت معظم مسرحياته مرات وأدبت على المسرح بأشكال ونصوص
مختلفة لعدد من المترجمين •

ويحسن هنا أن نتوقف عند هذه المرحلة الاولى من مراحل الترجمة
من المسرح الفرنسي والمسرح الانجليزي ، لنعرض بعد ذلك لمرحلة تالية •
ففي هذه المرحلة الاولى التي تبدأ من النصف الثاني للقرن الماضي
التاسع عشر وحتى قبيل الحرب العالمية الاولى سنة ١٩١٤ ظهرت عدة

مسرحيات مترجمة عن الفرنسية والإنجليزية لكبار كتاب المسرح الكلاسيكي في المأساة والمهابة •

ويبقى على رأس من ترجم لهم من هؤلاء عن الفرنسية راسين^(١) وكورني^(٢) وموليير^(٣) فقد ترجم سليم نقاش وأديب اسحاق لجوق سليم النقاش مسرحية «أندرومك» لراسين مرتين ، وغيره Phèdre وأسماءها «لباب الغرام أو الملك متريدات» ،

كما ترجم أديب اسحاق لكورني مسرحية «هوراس» Horace

وأدت هذه المسرحيات فرقة سليم النقاش بالاسكندرية على مسرح زيزينيا • ويقول نبيل كرامة^(٤) : «لو كانت النزعة الخالصة على هذه الفرقة هي النزعة الإيطالية ، أخرجها وتمثيلها وقد قامت بعرض أهمها الروايات الأوروبية ، وكان من أفرادها أديب اسحاق الذي ترجم لها مسرحيته : أندرومك ، وشارلمان ، وهوراس ، وزنوبيا»

ويذكر نجم أن سليم النقاش ترجم لكورني مسرحية Horace وسماها مي في سنة ١٨٦٨ هـ وقدمتها فرقة في مصر سنة ١٨٧٨ م^(٥) •

ويقول أن النقاش تصرف فيها تصرفا كبيرا وعبث بالحوادث ولم يقدم بناء الشخصيات ، ووضع لها أنفلا ، ونثر فيها بعض الأسماء ، متمشيا مع الذوق الشعبي لعصره ، وأن حافظ على الأسماء التاريخية للشخصيات إلا أنه تصرف في أسماء الشخصيات المخترعة ، وعرب اسم «كاميل» إلى مي ، واسم سابين إلى ملكة • وحذف بعض الشخصيات الثانوية ، وأضاف البعض الآخر • وخرج عن حدود المأساة الكلاسيكية

(١) راسين Racine

(٢) كورني Corneille

(٣) موليير Molière

(٤) المسرح اللبناني ص ٤٥ •

(٥) المسرحية ليوسف نجم ص ٢٠٥ •

وشروطها بتمقيده للحوادث ، واضلقت بعض المواقف التي لا يخلطها
الاطار الكلاسيكى .

واسلوب الترجمة يقوم على السجع المتكلف والاعلى والالحن
والاشعار التي تنتثر هنا وهناك لادنى مناسبة .

وأما ترجمة أندرومك لاديب اسحاق فيقول نجم^(١) انه حافظ فيها
على الاصل الراسينى من حيث التتميق الخارجى للفصول والمشاهد
محافظة تكاد تكون تامة الا أنه نظر اليها على أنها مسرحية حوادث ،
وأخذ التحليل النفسى العميق لارق المواقف وأدق الاحاسيس ، كما
أعمل القلق العاطفى الذى كان يسم تصرفات الشخصيات ، وبذلك عدا
على أهم صفة من صفات المسرح الراسينى ، وخاصة فى هذه المأساة
التي قال عنها الناقد الفرنسى جول لوميتز «انها المدخل الى مأساة الواقع
النفسى والهوى الغلاب» .

وكان يجرىء الحوار الطويل ليسهل على الممثلين الناشئين .

وكان يلخص المواقف التمثيلية ويحذف أجزاء من الاصل . مثل
ما فعله فى المشهد الثالث من الفصل الثالث اذ حذف هذا المشهد ، وأدمج
جزءا منه فى المشهد الثانى .

وكان من نتيجة هذه الجراءة والحذف والتلخيص أن فقدت المأساة
بعض المواقف الضرورية فى تطوير العمل المسرحى .

واذا ما تركنا سليم النقاش وأديب اسحاق الى مترجم آخر عمل مع
تلك الفرق المسرحية التي جاءت الى مصر وعرضت بها فى هذه المرحلة
ونحنى نجيب الصداد وقد قامت فرقة أسكندر مخرج بعرض بعض
مسرحياته ونمثل لجهده فى الترجمة بترجمته لمسرحية «السيد» المشهورة

(١) المسرحية ص ٢١٥ .

لـكورنى La Courne (١) والتي استعاض بها الترجمة لأغرام وانتقام.

يقول نجم : كان أميناً على التنسيق الخارجى للفصول والمشاهد وأميناً على التنسيق الداخلى للحوادث والشخصيات ، ألا أنه أملى موقفين شعريين قصيرين أولهما في لقاء دون رودريك لألميرا في المشهد الأول من الفصل الثانى . والثانى في آخر هذا الفصل حين ودع رودريك أباه وتوجه لقتال المغاربة .

وهذه الزيادة الأخيرة كلنت حذيلة على المسرحية إذ أنها شوحت

(١) تعتبر شخصية السيد أو الدوق رودريك شخصية اسبانية بطولية اسطورية قامت حولها كثير من القصص الخيالية والتي تصور بطولة هذا الفارس الاسباني في عصر الصراع العرسى الاسباني ومحاولات الممالك الاسبانية اجلاء العرب عن بلاد الاندلس بغاراتهم المستمرة على الدويلات الصغيرة في عصر ملوك الطوائف وما بعده .

وقد عالج هذا الموضوع قبل كورنى عدد كبير من الكتاب بلغ العشرين قبل عام ١٦٣٦ إلا أن كورنى قد أبدع معالجة موضوع السيد حتى أهملت كل المسرحيات التي تناولته قبل ذلك . وهذه المسرحية تظهر لنا نفسين شابتين الحب عندهما في صراع مرير مع الشرف والكبرياء .

ويطل هذه المسرحية شخصية تاريخية وهو مغامر شرس حساس معتز بشرفه . وتدور أحداث المسرحية في تشبيليه في أماكن غير محددة تمام للتحديد ، فمرة في قصر الملك ، ومرة في قصر الكونت ، وأحياناً أخرى في ميدان من الميادين .

ويبدأ الفصل الأول فنعرف أن شيمين ابنه الكونت دى جورماس ، ورودريك ابن الدوق ديبج يتبادلان الحب وقد اعتزما الزواج . لكن تزاها لا يلبث أن ينشب بين الابوين ويطلب والد رودريك من ابنة أن يثار له من والد حبيبته . ويتردد الابن لكنه ينزل أخيراً على رأى والده .

وتستمر الأحداث حتى يقتل رودريك والد حبيبته وينشب الصراع في نفس الفتاة حتى ترغم أمر مقتل أبيها إلى الملك . ويلتقى رودريك بحبيبته فنعلم أنها رغم رغبته في توقيع العقاب على حبيبها وقاتل أبيها إلا أنها لا تزال تحتفظ في قلبها بمحبته . وتستمر الأحداث صاخبة ، وينشب القتال مع العدو ويبلر ، رودريك في القتال بلاء حسناً ويتقدم إلى الملك بمسحة انتصاره على العدو لكن الفتاة تطلب إلى الملك أن ينزل رغم ذلك القصاص يرودريك ، فيطلب إلى أحد الفرسان مبارزته وتنتهى المبارزة بانتصار رودريك دون أن يقتل مبارزه . ويصفح الملك عن رودريك ويسمح له بالزواج من الفتاة لبطولته .

جلال الشهيد الذى ينفذ جول بطل كبير القلب يأمل فى أن يجد شريكه
بما يظهره ابنه الشلب من عزم وشجاعة • وأضاف جزاء وأبيلاً من
الشعر أخل فيها بالموقف التراجيدى للفصل زيادة على كونها مملّة قموحت
عواطف رودريك وأوهمتنا أنه مسرور لأنه استطاع أن يلازم بين خبه
لوطنه وجبه لشيمن (الفتاة) تلك الملامه التى قضت على عنصر الصراع
الذى احتدم فى نفس البطل بين الحب والواجب • وهو الصراع الذى
أقام عليه كورنى بناء المسرحية •

كذلك لم يقدم المترجم المواقف الحوارية ، اذ تناول بعضها بالحذف
والتلخيص • وبهذا خالف فكرة المؤلف واتجاهه المسرحى العام • فقد
كان كورنى يرى أن أهمية المسرحية لا تتوقف على ما فيها من الحوادث
الطريفة الشائقة ، والمواقف العاطفية المؤثرة ، والالوان المحلية الفارقة
بل على ما فيها من تصوير صادق للفرائر والمشاعر الانسانية الخالدة
التي يلتقى فيها أبناء البشر جميعا ، ولا تتفرد بها أمة دون أخرى ، مهما
تغير الزمان واختلف المكان •

وقد ترجمها الحداد فى أسلوب نثرى بسيط يعتمد على السجع فى
بعض الاحيان وتضاعلت فيه الصور الشعرية الرائعة والاستعارات
اللطيفة التى كانت فى الاصل • وكان المترجم يلجأ أحيانا الى الشعر
لتلوين بعض المواقف العاطفية ، وفى ترجمة بعض المواقف الحوارية
الطويلة •

وهنا تظهر موهبته كشاعر عبرى يتقدم الى التجديد بخطى ثابتة •

واذا كانت هذه المسرحية تمثل لنا نموذجا من جهد نجيب الحداد فى
ترجمات المسرحية ، فلنا نعرض لنموذج آخر فى هذا المجال لترجمة أعمال
الكلاسيكيين الفرنسيين ، وهو هذه المرة لكاتب مصرى مجتهد أبدع
للمسرح وترجم مجموعة من المسرحيات الجيدة التى قدمها لمسيدين من
الفرق المسرحية فى ذلك الوقت ونعنى به الكاتب محمد عثمان جلال •

وقد نقل محمد عثمان جلال الى العربية ثلاث مسرحيات لراسين هي
استر (١) Esther والميجيني Iphigénie (٢) واسكندر الاكبر . وقدم
لها بقوله :

«ان من الروايات الجارية تمثيلها في أوروبا ما يسمونه بالتراجيدية .
وهي عبارة عن وقائع تاريخية أو حربية ، أو عشقية . وقد استقر في
فرنسا رجل اسمه راسين . وكان في عهد لويس الرابع عشر الذي نشر
المعارف ، وأعلن الشعراء على حسن الاختراع ورقائق الابتداء ، فخلطت
من كتلتها ثلاث روايات وسميتها «الروايات المفيدة في التراجيدية» وهي
أشبه شيء بالفرج بعد الشدة ، وبلوغ الفرح بعد مدة . وابتعت أصلها
المنظوم ، وجعلت نظمها يفهمه العموم . فلن اللغة الدارجة أنسب لهذا
المقام ، وأوقع في النفوس عند الخواص والعوام» .

ويقول نجم عن ترجمة محمد عثمان جلال لتراجيديات راسين الثلاثة
الى الزجل باللهجة العامية «ذلك أنه وقد نقل شعر راسين الى الزجل
المصرى ، مع ابقائه الروح الغربية والشخصيات التاريخية على ما هي
عليه يدرك أنه لم يبق على ابداع راسين الشعري ، أو على أدائه
للمأساة بقدر ما أبقى على الوقائع — ذلك أن ارتباط تكوين الشخصيات
في مسرحيات راسين بصياغة الشعر أمر أشلر اليه النقد ومؤرخو الادب
الفرنسي غير مرة .

• وأما المسرحية الثانية اميجيني ، أو امفانيه Iphigénie .

فلا نجد لها مقدمة عند راسين . أما جلال فقد قدم لها بمقدمة لغص
فيها الاحداث التاريخية في المأساة . وقد سار فيها على النهج الذي
نهجه في ترجمة استير من حيث التزامه للمعنى الاصلى بدقة . ولم يعد
عنه الا في مواضع معدودة اضطر اليها . اضطارا بسبب مقتضيات الزجل

(١) استر : وهي المسرحية التي ألفها راسين سنة ١٦٨٩ بعد أن
انقطع عن الكتابة فترة من الزمن .

وهناك نموذج آخر من نماذج نقل أعمال راسين الى العربية في صورة يمكن أن تؤدي بها وتلقى قبولا لدى المشاهد العربي في مصر وغيرها من البلاد العربية وأغنى نقل أبو خليل القباني • ويمكن أن نعد هذا النقل أقرب الى التعريب المتصف بالتصرف الكثير •

يقول نجم : «ولكى ندرك الى أى مدى كانت استعانة القباني بالأصل الراسيني سطحية ضحلة، ينبغي أن نذكر أن المشاهد التي أهلها من مسرحية راسين «لباب الغرام أو الملك متريدات»^(١) وبخاصة المشهد الخامس منها كانت تتطوى على تصوير رائع لحيرة متريدات وتردده ، وإممانه في التأمل فيما حوله من متاعب تتنازع عقله وقلبه» •

ويقول : «للسنا في حاجة الى أن نقرآن بين ما كتبه القباني في لباب الغرام» وبين ما جاء في مسرحية راسين من حيث دقة الترجمة ، وذلك لأن ما جاء في مسرحية القباني لا يمكن اعتباره بحال ما ترجمة لشعر راسين ، فإن القباني كان يأخذ حوادث المشهد الراسيني وبعضها من فكرته ثم يعيد صياغتها بأسلوبه الخاص الذي يختلف عن أساليب الترجمة بشكل واضح» •

(١) لباب الغرام أو متريدات *Mitridate* من مسرحيات راسين التي لاقت قبولا ونجاحا كبيرا كما حظيت عند الملك لويس الرابع عشر بمكانة عن غيرها من مسرحياته • وقد اقتبس موضوعها من التاريخ عن أحد الملوك وهو متريدات الذي حارب الرومان ويصور سقوطه في المسرحية • «فالرومان يتهددون متريدات وهم يخشون سلوته ويعملون جاهدين على اجتذاب ابنه فارناس اليهم ويتخذون منه حليفا على أبيه ويضع راسين فارناس غريما لابيه وأخويه في حب امرأة وهي الاميرة «مونيم» • وتدفع الاب غيرته من ابنه الى سجنه • • وهكذا تتابع الاحداث بين الاب متريدات وابنه فارناس وأخويه حتى يقود فارناس الثورة على أبيه متريدات بمساعدة الرومان ولكن والده يصمد ويؤيده في ذلك ابنه الاخر المحب لمونيم وتنتهي المسرحية بموت متريدات جريحا وزواج الابن اكزيقاريس بمونيم وفرار فارناس» •

وقد اتبع القبانى فى مسرحيته الأسلوب الذى اتبعه أكثر الكتاب والمترجمين فى هذه الفترة والشخصية عنده لا تكاد تتم حديثها نثراً ، ولا شك أن الشعر عنده ضرورة ملحة بالنسبة لتقاليد المسرحية إذ أنه كان يعتمد كثيراً على الفناء والرقص وبمعدهما جزءاً هاماً من أدائه التمثيلى وكان القبانى يختار هذا الشعر من مأثور الشعر العربى ، ومن الشعر مصنوع المتكلف .

وكان يعتمد كثيراً على قدرته فى نظم الشعر ، ويستغلها فى تهيئة المواقف الغنائية (١) .

ومن الملاحظات العامة على هذه المسرحيات المترجمة ، عن المأساة الكلاسيكية الفرنسية فى هذه المرحلة أن المترجمين على اختلاف هوياتهم ، ودرجاتهم فى الثقافة ، ومقدرتهم اللغوية تركزت اهتماماتهم فى تقريب الأعمال الفنية العظيمة لهؤلاء الشعراء الكبار من الفرنسيين الى عامة جمهور المسرح العربى ، وهو جمهور لم يتعود بعد على أصول المسرح ، ولم يتعرف على تقاليده ، وإنما يرى فيه صوراً مستحدثة لما كان يشاهده قبل ذلك من جماعات المصطلين والمشفصاتية وفى خيال الظل ويريد المسرحيون عن طريق الاداء فى جوقاتهم ، واختيار الترجمات المناسبة الى أن يقربوا هذا اللون الجديد على الانواع الى الناس فاختطوا مع المترجمين طرقاً ثلاثة :

أولها : محاولة اختيار موضوعات ذات أهداف مثيرة تسترعى انتباه المشاهدين سواء أكانت هذه الاحداث صراعات سياسية ومؤامرات ، وقتل ، أو كلفت صراعات عاطفية وتنافس على حب امرأة أو مقاساة فى سبيل الحصول على الفتاة المحبوبة الى غير ذلك من صور الصراع .

ثانياً : اختيار اللغة المناسبة لفهم الجمهور من المشاهدين ، والقادرة على التأثير عليهم واستجابتهم لما يعرض . وقد انتهج المترجمون فى ذلك

سبلا مختلفة ، فمنهم من أكر اللغة العربية الفصحى بأسلوب نثرى مدعم بالشعرونهم من أكر الشعر دون النثر ومنهم من لجأ الى الزجل باللغة العامية مثل محمد عثمان جلال .

ولم يراع بطبيعة الحال في هذا المجال مقام المتحدث أو شخصيته وطبيعة هذه الشخصية ومدى ما يليق المترجم على لسانها من القول شعرا أو نثرا أو زجلا ، وإنما المهم أن يهيئ بالمعنى احاطة عامة على قدر مقدرة المترجم ويتزيد كيف شاء ، وينشئ ما عن له من الابلت التي تخرج عن الموضوع والموقف . بل وقد يجعل الشخصية ترتجل دون مناسبة قصائد بتمامها لانتزاع التصفيق .

وقد لا يأتى الزجل العامى مناسبا لمقام المتكلم من ملك أو أمير أوروبى أو أميرة كما أن بعض الزجل قد يقلب الموقف التراجيدى المصرا الى لون من الفكاهة الشعبية لطبيعة الزجل وروحه . وعلى عكس ذلك قد ينطق بعض العوام بلغة فصيحة مصفاة وشعر رائق .

يقول نجم عن محمد عثمان جلال : «أنه زج بالعامية على لسان أشخاص لا يعقل أن ينطقوا بها يوما» .

وربما أفردنا الحديث عن لغة المسرح في مجال آخر ، ولكننا نلمح الى لغة تلك المترجمات ومحاولات المسرحيين فيها لايجاد هذا القبول الذى أشرنا اليه لدى المشاهدين لذلك المسرح الغربى الغريب عليهم .

ثالثا : محاولات هؤلاء المسرحيين من أصحاب الجوقات أو المترجمين فس مشاهد غنائية وراقصة لاستهواء الناس كذلك ، وجذب انتباههم ، أو الحرص على استعدادهم للمشاهدة ومن هنا يكثر غثورنا على مشاهد كثيرة غنائية مقحمة يتغنى فيها الممثل بقصائد من الشعر الفصيح أو بمنظومات زجلية .

صحيح أن بعض المسرحيين وجدوا مبررا في بعض المسرحيات الكلاسيكية إذ يدس الشعراء مشاهد غنائية وانشادا من الكورس على

طريقة المسرح اليوناني القديم ، لكن هذه الظاهرة أصبحت شائعة في المسرح العربي والمصري بصفة خاصة في هذه المراحل الأولى لدخول المسرح الغربي مجال الفن المصري والعربي .

وإذا ما تركنا الحديث عن أثر المسرح الفرنسي الكلاسيكي ممثلاً في المأساة أو التراجيديا الى تبين الأثر الانجليزي في هذا المسرح ممثلاً كذلك في المأساة ، فإن الشاعر الانجليزي الكبير شكسبير سيلقانا بأعماله المسرحية الذائعة ، وسنجد اقبال المترجمين والمصرحين على تلك المسرحيات .

ومن مسرحيات شكسبير التي لقيت اقبالا «عطيل Othello» و«مكبت» وأول ترجمة لما كتب كانت سنة ١٩٠٠م على يد عبد الملك ابراهيم واسكندر جرجس عبد الله . ويقول نجم ان المترجمين أقحما على ترجمتهما لأنهما كانا يريان أن الترجمة للمسرح آنذاك كانت أكثر جدوى من التأليف . قال في المقدمة : «وإذا قيل أي الرأيين المفيد للنهضة الروائية في مصر ، اعتماد الكتاب المصريين على أفلامهم في تأليف الروايات وانشلها أم انتخلب المفيد من الروايات الغربية وترجمتها ، فإن فضل واحد من المصريين أول الامر لم ينصف نفسه ولا أنصف بلاده ، ذلك لأن معظم الذين يعملون الى الكتابة في هذا الفن الجميل من المصريين لم يبلغوا بعد درجة يفيد البلاد عندها الاقتصر على قراءة بنات أفكارهم ومبتكرات كتاباتهم ، سيما في من كهذا يتعلق بالذوق وحالة البلاد المدنية . فمن المفيد إذن لجماعة المصريين أن يبدأوا هذه النهضة بالاعتماد على نابغى البلاد الغربية ، وما أوحوا به في مؤلفاتهم ورواياتهم ، لأنهم وصلوا الى درجة من المدنية تحسن الذوق تحسينا ، لم تكن لنباريهم فيها ، وتسمو بهذا الفن وأمثاله سموا كبيرا» .

وقد عبث هذان المترجمان بنص شكسبير عبثا كبيرا وشوها الاصل حتى خرج من بين أيديهما وكأنه لا يمت الى الاصل بصلة تفكر (١) ،

فترجمها في بعض المواضع يؤلفان الحوار ويضيفان الى المؤلف ،

كما عثا بتسلسل الفصول والمشاهد ، وحذف من المشاهد والفصول ما عن لها • ومن المسرحيات الشكسبيرية التي نالت حظوة كبيرة لدى المصريين مسرحية «الرومي و جوليت» وقام كثير من الادباء على ترجمتها كما سميت أسماء عديدة • ومن بينها «الشهداء الفرام» ترجمة نجيب الحداد •

وترجمها الحداد ترجمة تصرف فيها كثيرا ، وأباح لقله العبث والتشويه ، «فلم يأخذ من الاصل الذي ترجم عنه سوى بعض الحوادث المثيرة التي تجذب جمهورا ساذجا ، حظه من الثقافة ضئيل ، وقدرته على النقد الجدى محدودة • وقد اختصر اختصارا مجحفا ، واختار من التفاصيل ما أعلنه على ابراز الحادثة الغرامية التي تستهوى الجمهور ، والتي يستطيع أن يقحم فيها قصائده اللئائية الجميلة التي أنشدها سلامة حجازي وسجلها على اسطوانات»^(١)

ومن أمثلة حذفه وتصرفه في المسرحية أنه افتتح الفصل الاول بقصيدة جميلة غناها الشيخ سلامة حجازي ، ثم اجتاز الفصل الاول الذي يصور الصراع بين أسرتي الحبيبين آل كابوليت ، وآل مونتاجر ، وبدأ بلقاء روميو لجوليت في بستان آل كابوليت •

وأسلوب الحداد بصفة عامة أسلوب جيد يرتفع عن مستوى النثر العربي المعروف في عصره ، ولا تعقيد فيه ولا تكلف ، وألفاظه وتركيبه عذبة مؤثرة تناسب الجو العاطفي الذي حاول تصويره •

ومن بين من ترجم للمسرح في هذه الآونة ، ويعد من الطبقة الثانية للمترجمين طانيوس عبده فقد ترجم مسرحية «هملت»

ولا تختلف ترجمة طانيوس عبده كثيرا عن ترجمة الحداد في تشويه

مسرحة شكسبير والبحث بها لنوائم بيننا وبين جمهور الخيالين على ما أفرقنا من قبل . وقد أدى عبث المترجم الى تشويه هبة الأديب الشكسبيرية الرائعة .

ومن عبثه هو كثرة الحذف والمسخ والتشويه لاهداث المسرحية وحوارها . فقد أباح لنفسه حذف بعض المشاهد والمواقف والاستغناء عن بعض الشخصيات والادوار والاكتفاء من حوار شكسبير الرائع بما يعينه على تخطيط سلسلة الاحداث تخطيطا ظاهريا عابثا موجزا .

بل انه لم يكتف بهذا اذ لم يتورع عن تغيير ترتيب الفصول والمشاهد مقدما تارة ، ومؤخرا أخرى ، ويصطنع بعد هذا من الروابط التي تجمع بين تلك الاثلاء الممزقة (١) .

وتقتصر الترجمة على سلسلة من الصوادث المثيرة منحية جانبا المقطوعات الحوارية الرائعة «التي تصور الشخصيات أدق تصوير ، وتكشف عن مكونات النفس الانسانية بدقة وعمق» .

ولعل للمترجم العذر في ذلك فالجمهور الذي كان يؤم المسرح آنذاك كان لا يهتم كثيرا بالصوار الرائع ولا بالتمرف على الشخصيات ومكوناتها قدر اهتمامه بقضاء وقت مسل بين مشاهد تجذب انتباهه وأحداث تشده وتثيره ، ومقطوعات غنائية من كبار المطربين والموسيقيين يطرب لها .

وما حدث في ترجمة الروائع الشكسبيرية على أيدي كبار الادباء ومترجمي المسرح المروغين في بداية هذا القرن ، حدث لغيرهم كذلك . من تصدى لترجمته ، فقد سار على درب هؤلاء الرواد ومنهم ذلك الذي ترجم «عطيل» في تلك المرحلة ، وهو مجهول لكنه يسير في الاتجاه نفسه الذي يبناء من الحذف والتشويه والتغيير والتبديل والخشو ، فقد أضاف

(١) المسرحية نجم ص ٢٤١ .

الى نفس «عطيت» بعض الايبلت للشعرية البسورة ، وبعض الاغنى - على الطريقة المتبعة - حتى يمكن أن يوصل يللمرية الى أفهام الجمهور وأذواقه .

وربما كنت بعض المأسى الشكسبيرية أقرب الى نفوس الجماهير وأفواهم لأنها لا تتبع الخط الدرامى الكلاسيكى للمأساة اليونانية التى تؤكد انتهاء المأساة بفاجعة البطل حتى تتم استثارة عطفتى الشفقة والخوف ليتم ما أسماه أرسطو بالكاترسي أو التطهير .

ويدل على هذا ما كتبه أحد نقاد ذلك العصر عقب مشاهدته لمسرحيتين من نوع المأساة احدهما «مارى تيودور» والثانية «فاجعة الانتقام الدموى» من المسرح المترجم وأداهما جوق اسكندر فرح يقول من مقال بالاهرام :

«ولقد دعينا فى الاسبوع الفارط الى هذا الملعب (المسرح) ليلتين ، فشهدنا فى احدهما تمثيل رواية «مارى تيودور» و الثانية « فاجعة الانتقام الدموى» لأول مرة فى تمثيلها ، فرأينا من براعة الممثلين واجادتهم فى حسن التحدى ما حدا بنا الى الجزم بأن هذا الفن قد انتقل عندنا - والفضل لصاحب هذا الملعب - (يعنى اسكندر فرح) - من طور طفولته الى دور الحداثة فالصبوة (كذا) فالشباب بسرعة لم تكن فى المصائب ، حتى كانت دموعنا تتناثر أثناء التشخيص ، كأننا نشاهد الوقائع حال حدوثها ، متأثرين ان فرحا ، وان قرحا تأثر أصحابها - وما ذلك الا نتيجة الاجادة التى كانت تلبس المجاز ثوبا من الحقيقة ، ينخدع له الوجدان ويتكهرب به مشاعر الانسان .

ولكن ساعنا فى ختام الرواية الاخيرة أن المرأة التى كانت موعسوع الاعتداء ، وملاك العزاء ، وعنوان الفضيلة ، وراموز الشجاعة الادبية ، ومظهر المحف والحنان ، قد أقدمت على الانتحار بعد انتقامها لنفسها وزوجها ووطنها من طاغية باغ زعيم ، مع أن سر علرها المنصوية عليه بمعامل الشفقة أصبح بوهة المجرم مكتوما . واقدامها على قتله لم يكن

بظفر العدل والمحن أتيها • غلو كنا للمؤمنين لهذه الرواية لايقضيا بحوله
الله وهوته على حياة تلك العقيلة الغضلة يظلة روايتنا المجيدة ، ومتعناها
بدنيا عريضة وجاء واسع ، وعيش رغيد ثوابا لما قدمت أدينها • وما الله
بظلام للعبيد •

المهارة الكلاسيكية :

وإذا ما انتقلنا في هذا الطور نفسه من أخريات القرن التاسع عشر
وأوائل القرن العشرين من مسرح المأساة إلى المهارة أو الكوميديا وجدنا
الكتاب يفرمون كذلك بنقل المهارة الفرنسية عن كبار كتّاب المسرح
الكلاسيكيين ، وآثرهم لديهم موليير بطبيعة الحال • وقد نقلت لموليير
عدة مسرحيات قام على ترجمتها كبار أدباء العصر وكتّابه ومسرحيه •

ولم يكن موقف هؤلاء من المهارة كموقفهم من المأساة ، بمعنى أنهم
لم يترجموا المهارة ترجمة مباشرة ، بل لجأوا إلى التعريب والتقصير
والاقتباس ، أو مجازاة الروح العامة والخط الدرامي الرئيسي في
المواقف والانقلاب والكشف في المسرحية ، أما ما دون ذلك فإن قلم
المترجم قد غير فيه فأتخذ شخصيات عربية أو مصرية قريبة إلى نفسي
المشاهد ، كما عمد إلى لغة قريبة من اللغة الحادية الجارية ولم يلجأ
الكتاب إلى اللغة الفصحى ، لأن المهارة في طبيعتها كما أشرنا شعبية ،
وليس كالمأساة تدور في أوساط الطبقة العليا وتتقبس معظم موضوعاتها
من أحداث التاريخ ، فجلالة الموضوع وابتعاده عن الواقع إلى حد كبير
كان استخدام اللغة الفصحى في الحوار النثرى والاعتماد على الشعر
الفصيح من لوازم المأساة على خلاف الحال في المهارة •

من هنا كان تعريب المهارة قائما على استخدام العامية ، سواء أكلن
التعريب أو التمهين نثرا أو نظما في صورة الزجل أو الأوزان الشعبية
القريبة منه •

وقد حاول صنوع في مسرحه أن يقترب من روح موليير ، وإن لم
تعرف له ترجمت مباشرة لهذا الشاعر الفرنسي الساخر • وقد أطلق

عليه خديوي مصر، أو أطلق هو على نفسه لقب مولير مصر لهذا السبب.
وربما كان مارون النقاش أول من أشاع روح مولير في مسرحه
بتأليفه وتمثيله مسرحية البخيل سنة ١٨٤٧م في لبنان، وهو لم يقتبسها
عن مولير، ولم يترجمها بل كانت من تأليفه، وإن لم يحقق ذلك من
القول بأنه قرأ مولير وتأثر به وكان له أصداء في مسرحيته.

وقد ترجم لمولير بعض الأدباء الذين ترجموا لراسين وكورني مثل
نجيب الحداد الذي ترجم مسرحية «الطبيب المصوب» أو طبيب
رغم أنه Le Médecin malgré lui^(١) والترم نجيب بنص مولير وإن
عرب أسماء الأبطال، وحافظ على روح مولير وجو مسرحه الفرنسي مع
تفهم صحيح لفكاهته وسخريته^(٢).

وقام بتعريب المسرحية نفسها إسكندر ميقل^(٣)، وإن خالف فيها
طريقة نجيب الحداد، فقد تصرف في الشخصيات من حيث عددها
وأسمائها، كما تصرف في الحوار الفرنسي، فاختصره في بعض المواضع
وأسهب في بعضها الآخر في لغة بين الفصحى والبسطة دون تقيد بقواعد
اللغة مزجاً بين العامية في مصر ولبنان. يقول في مقدمة المسرحية:

«يرى مطلع هذه الرواية أننا لم نراع القواعد النصوية في أغلب

(١) من مسرحيات مولير المعروفة، وإن لم تشتهر شهرة مسرحياته
الآخرى في مصر كطرطوف، ومدرسة الزوجات، ومدرسة الأزواج وغيرها.
وتدور حول مهنة الطب وموقف مولير من الأطباء، الذي يكشف عن
عدائه لهم لنقصهم في علاجه مما كان يعانيه من أسقام.

(٢) كان عنوان ترجمة نجيب الحداد باسم «الطبيب المزعج»
وترجمها محمد مسعود باسم الجاهل المتطبيب. نثرا وطبعوا بالاسكندرية
سنة ١٨٨٩.

(٣) ترجمها بعنوان «الطبيب المصوب» باللغة العربية نثرا،
وعرضت بالاسكندرية وبيروت.

(*) سبق لمارون النقاش أن اقتبس مسرحية طرطوف باسم «رواية
السلطان الحصاد» في كوميديا غنائية موسيقية باللغة العربية في ثلاثة فصول
شعراً ونثراً. ونشرت بمجلة أرزو لبنان ببيروت ١٨٦٩.

المؤلف، حيث أن الأدوار الموزنية لا تملك تمام الاستعصان عند الجمهور
إلا إذا كانت طبيعية . ولذلك نرجو أن ينظر عن هذا القصور
المقصود» .

ويعتبر محمد عثمان جلال من أشهر من مصر مسرحيات مولير أو
هزلياته والتي لاقت رواجاً بين جمهور المسرح ، ومثلتها فرق مسرحية
عديدة .

وقام محمد عثمان جلال بتمثيل أربع مسرحيات لمولير ونشرها في
كتاب بعنوان «أربع روايات من نخب التياترات»^(١) وضمت مسرحيات
«طرطوف» أو الشيخ متلوف كما سماها بعد التمثيل ، والنساء العالمات،
وهو الاسم الذي اختاره لمسرحية «Les Femmes Savantes»^(٢) ومدرسة
الازواج أو L'Ecole des Maris^(٣) ومدرسة النساء أو Ecoles Des
Femmes^(٤)

وقام محمد عثمان جلال بتمثيل مسرحية خامسة لمولير هي :
«الثقلاء» أو Les Facheux .

(١) وكانت أول ترجمة لاحدى مسرحياتها «طرطوف» سنة ١٨٧٣م
- ١٢٩٠ هـ (نثرية شعرية ثم أعاد طبعها مع المسرحيات الثلاث الأخرى
في هذا المجموع سنة ١٨٨٩/١٨٩٠م (١٣٠٧ هـ) ثم أعيد طبعها للمرة
الثالثة بالقاهرة سنة ١٩١٢م . وفي هذه الشخصية طرطوف يصور أحد
رجال الدين القس الذين يدسون بأنوفهم في حياة الناس . وكان ذلك
شائعاً في عصره فأراد أن يسخر منه وأن يوجه الناس الى عواقبه .
وقد سبق لمارون النقاش ترجمتها - راجع الهامش ص ٨٢ .
(٢) ألفها مولير سنة ١٦٧٢م وتعد تكملة لمسرحيته السابقة عن
النساء أيضاً وهي «النساء المتحذقات Les Precieuses » . وهاجم في
المتحذقات العواطف الخيالية والمغالاة في التطرف والخلاعة والمبالغة في
التأنق والتكلف في الحركات والعادات . وفي النساء العالمات يهاجم للتقعر
العلمي عند بعض النساء . وأراد أن يبين فيها عواقب غرور بعض الفسوة
المتعلمات .

(٣) مسرحية هازلة جادة ألفها سنة ١٦٦١م شعراً من ثلاثة فصول
عبر فيها عن آرائه الشخصية في الزواج وتعليم النساء .

(٤) ألفها مولير سنة ١٦٦٢م أيضاً وتعد تكملة لطبيعية لمسرحية
مدرسة الازواج .

وقد رأى محمد عثمان جلال في تصنيفه مسرحيات مولير مزاج
الشعب المصري ، وخطابه باللغة القريبة اليه وهي اللغة المصرية في
قلب زجلى مرح ، كما رأى تقاليد الشرق الاسلامي .

يقول في مقدمة «الأربع زوايات» :

«ثم أخذت في ترجمة التياترات ، وودعت بكتاب يسمى الشيوخ متلوف
نظير «طرطوف» الذى عمله مولير بفرنسا ، مع القرام غظمه كأصله ،
ومراعاة عوائد الشرق» .

ويقوله نجم : «والسمة العامة في مسرحية متلوف هي أنها التزمت
الطابع الشرقى من حيث عدم مجاراتها للتقليد المرحية ، ومن حيث
الحوار الذى انطوى على روح مصرية شعبية أصيلة .

الا أن جلال قد خالف النص في بعض الجوانب وخرج عليه أحيانا
وحوار في توصيف وتوظيف بعض الشخصيات ، كما غير في الحوار بما
يوافق الطابع الشرقية والذوق المصرى .

ولكنه رغم هذا كله فإن جهد جلال ومعايشته لنص مولير وتفهمه
للضرورة تقريبه الى المشاهد المصرى جعله يقف جنبا الى جنب مع
مولير ، خاصة وأنه طوع الزجل أداة تعبيرة للروح الشعبية المصرية،
ووفق كثيرا في نقل هذا العمل المسرحى من جوه وبيئته الى البيئة
المصرية .

وإذا كان جلال قد وفق في «متلوف» فإنه لم يلاق التوفيق نفسه في
تصوير احدى مسرحيات مولير الاخرى . وبالدرجة نفسها ، لم يلقى
النساء العالمات لم يستطع أن ينقل جو المسرحية ولا حوارها لصعوبة
تصويره حوار مولير الذكى والبارع الذى يعتمد على كبح من المواقف

التفوية والاشطوب الزعيم المنق وتقل هذا الحوار الى اللغة العربية
في زجه .

وتأتى مسرحية «مدرسة الأزواج» لمعرف فيها كما وفق في «متلوف»
حيث استطاع أن ينقلها من جوها الفرنسي الى الجو المصرى ، كما أنه
وفق في تمصير الحوار لأنه لم يواجه بالتعقيدات اللغوية التي واجهها
في «النساء العليلات» . ولأنه يواجه في هذه المسرحية قضية اجتماعية
انسانية لها شبيه في المجتمع المصرى ، ففى تعالج قضية معاملة الأزواج
لزوجاتهم وامصارهم على أبقائهم بالمنزل ، وعجم اثراكن منهم في
أموال الترفيه والتسلية والنزهة التي كان الرجال في عصره يرون أنها من
حقهم وحدهم ، وليس للنساء سوى حق البقاء في المنزل لرعاية شئونهم
وتعبيرهم ورعاية الأبناء .

وبرغم أن حدة هذه القضية قد خفت الان في مصر المعاصرة في
أفريات القرن العشرين الا أنها لا تزال تتسبب في كثير من الخلافات
بين الأزواج .

وفي مسرحية «الثقل» يصور مولير الشخص الانانى الذي ينقل
على الآخرين ولا يقدر ما هم فيه من هم وقلق ، فيلج عليهم بعرض
شئونهم الخاصة وتصرفاته وآرائه وتجاربهم . وتروى المسرحية قصة
جماعة من هؤلاء الثقل .

واستطاع جلال كذلك أن ينقل هذا الموضوع الى جو مصرى خالص
فد بسطة ويصر مع مزجه بروح الفكاهة والنكتة المصرية التي ساعده
على ادائها هذه اللغة الشعبية المعبرة عن روح الشعب والقادرة على إبداء
النكتة «والقفشة» .

التأثير بالمسرح الرومانسى :

ولم يقتصر أثر الغرب في المسرح العربى والمصرى في هذه المرحلة
على نقل زوائج المسرح الكلاسيكى في مآسيه وملاهيه ، أو تمصيره

وتعزيمه ، أو الابتباس منه ، بل إن المخرج الرومانسى أخذ مكانه كذلك في المسرح المصرى في تلك المرحلة في بدايات هذا القرن العشرين . وربما كان ميل بعض الادباء الى روح الرومانسية ، والتوجه اليها باعتبارها تركيبة لروح الذات وتأكيدا عليها ، مما يتجاوب مع مرحلة من مراحل التحول المصرى الى تأكيد الذات في مواجهة القهر الذى شعر به المصريون بعد فشل الثورة الغرابية واحتلال الانجليز للبلاد ، وواجهتهم الى الحفاظ على الروح الوطنية في مواجهة العنت الانجليزى .

وتوجه المصريين الى أدب الرومانسين كانت له ظواهر عديدة في غير المسرح ، وخاصة في الشعر والرواية .

وكن من بين من راجت أعمالهم ، ولقى احتفاء خالصا من أدباء الرومانسين الفرنسيين الشاعر فيكتور هوجو ^(١) ، فقد ترجم له نجيب الحداد مسرحية هرنانى ^(٢) ، ونقل جوها الى العربية وأسمأها «الحمدان» . ولكنه لم يغير ميدان المسرحية فظل كما هو بلاد اسبانيا والاندلس . ولكنه جعل أبطالها من ملوك العرب بدلا من الملوك الاسبان .

كما أجرى بعض التغيير في العادات مما لا يتفق مع الجو العربى ، وإن خالنه التوفيق في بعض المواضع . كما أنه أنهى المسرحية نهاية سعيدة بدلا من نهايتها المؤلمة في الاصل الفرنسى . فبينما يموت أبطال المسرحية بالسهم عند هويجو اذا بهم ينقذون أو يغفل البطل في آخر المسرحية عند الحداد .

ولعل تغيير الحداد لنهاية المسرحية كان استجابة لخوق المشاهدين الذين لا يقبلون أن تنتهى المسرحية بفاجعة للبطل كما رأينا ذلك في أمثلة سابقة .

(١) شاعر فرنسى مشهور من اتباع حركة الرومانسية (١٨٠٢ - ١٨٨٥م) وكتب بعض المسرحيات الشعرية ومن أشهرها كرمويل، وهرنانى ومضحك الملك ، ومارى تيودور ، فضلا عن روايتيه المشهورتين «البؤساء» و«أحدب نوتردام» اللتين تحولتا الى مسرحيتين ثم الى فيلمين سينمائيين (٢) من أشهر مسرحيات فيكتور هيجو ألفها سنة ١٩٣٠ .

ولميجو مسرحية أخرى غريبة وثقلت بتمثيلها فرقة سلامة حجازي
وهي «مضيق الملك» كما ترجمت رواية اليوساء ، ومسرحية «ماري
تيودور» التي مثلتها فرقة جورج أبيض .

كما ترجم وعرض من المسرح الرومانسي كذلك مسرحية «علاء
الكاميليا» عن قصة الكسندر ديماس الابن المشهورة (١) .

كما ترجمت في هذه المرحلة مسرحية آدمون روستان (٢) المعروفة
«الشاعر» أو سيرانودي بجرارك (٣) و «النسر الصغير» التي قاحت
بأدائها بعض الفرق المسرحية في مصر (٤) .

ويقول نجم في تعليقه على تعريب مسرحيات هوجو الرومانتيكية ،
بما يفيد تقبل الذوق العربي في تلك المرحلة للمسرح الرومانسي .

«وعند نجيب الحداد الى مسرحية رومانتيكية أخرى لميجو وغريبا
وهي Les Burgroves ولعله رغب في هذه المآسى الرومانتيكية لأنها
تتجاوب مع المثل الشعبية العربية ، وتلتقي مع القصص الشعبي العربي
في الاعمال البطولية الفارقة ، والمواقف الغرامية العنيفة ، وما يحيط بها
من شعر وحماس ومواقف خطابية رائعة ومؤثرة» (٥) .

(١) قدمت بعد مسرحتها في باريس لأول مرة سنة ١٨٥٢ .

(٢) آدمون روستان Edmond Rostand كاتب مسرحي فرنسي
رومانسي (١٨٦٨ - ١٩١٨م) قدم عدد من المسرحيات الشعرية الرومانسية
البديعة واللاهية التي اتاحت لكبار ممثلي عصره أدوارا مميزة خالدة مثل
الرومانسك Les Romanesque والاميرة لوانتين ولكن تبقى سيرانو بجررال
اعظم أعماله (١٨٩٨م) والنسر الصغير Landau التي خلدت فيها سارة
برنارد باداء دور النسر الصغير حفيد نابليون . وشانتكلير (١٩١٠) .

(٣) ترجمت أكثر من مرة وأشهرها ترجمة محمد عبد السلام الجندي
وصياغة مصطفى لطفى المنفلوطي طبع التجارية بالقاهرة سنة ١٩٢١ .

(٤) ترجمها أحمد رامى وعرضتها فرقة يوسف وهبى سنة ١٩٥١م .

(٥) المسرحية العربية ص ٢٧٠ .

لم تترجم أعمال كثير من المسرحيين الغربيين في هذا الاتجاه ، ولم ترح تلك الأعمال القليلة المترجمة في مرحلة ما قبل الحرب العالمية الأولى وما بعدها حتى قيام الحرب الثانية ، ذلك أن هذا الاتجاه بما ارتبط بمعظمه من أفكار اجتماعية لم يتقبلها المجتمع الشرقي والعربي والمصري خاصة جملة النقلة يهيئون عنه ولا يفكرون في نقله أو الاستعانة به عن طريق الاقتباس ومع ذلك فقد ترجمت مسرحيات لبعض كبار كتاب هذا الاتجاه أمثال إبسن IBSEN فقد ترجم له الكاتب إبراهيم رمزي مسرحية «عدو الشعب» لفرقة جورج أبيض ، وترجم لبرنارد شو «قيصر وكليوباترا» . وربما كان اختيار هاتين المسرحيتين مناسباً لظروفه البلاد الاجتماعية والسياسية مما قد يجد لهما استجابة لدى المشاهدين وخاصة بعد تحوير أو تغيير يجرى هنا وهناك على طريقة المترجمين في ذلك العصر .

لكن يبقى عزم الانتشار لهذا اللون من المسرح اذا قورن بالمسرح الكلاسيكي والرومانسي .

وقد عانى الناس كثيراً في خلال الحرب العالمية الأولى من ١٩١٤ - ١٩١٨ ، وظهر الصراع السياسي مع الانجليز المهيمنين ، وقامت الثورة المصرية ، غابعت أمل المصريين في الجلاء وسادت مرحلة من التفاؤل في المستقبل لكن سرعان ما حدثت انتكاسة خطيرة بنكوص الانجليز عن وعوهم بالجلاء ، وتشددهم في فرض الشروط بعد مقتل السردار .

وعرفت مرحلة ما بين الحربين في المسرح المصري بالتردد والتخبط في الاتجاهات ، الميل الى ألوان من المسرح متعددة المستوى والاتجاهات ، من مسرح كلاسيكي جاد بين مترجم ومؤلف ، ومسرح أقل مستوى من الميلودرام والفودفيل ، أو الفارس في مجال الكوميديا .

ومسرح رومانسي مليء بالعواطف ، والمثاليات ، ومسرح اجتماعي يعالج قضايا واقعية ومشكلات حيوية .

وفي كل هذه الاجتماعات كان المسرح المصري واقعا الى حد كبير تحت
تأثير المسرح الغربي الفرنسي والايطالي والانجليزى ، عن طريق
الترجمة المباشرة أو الاقتباس أو التأثير العام .

واشتهرت فرق جورج أبيض ورمسيس ليوسف وهبى بتقويم
مجموعة من الميودرام المستوحاة من المسرح الفرنسي والايطالى المعروف
بهذا الاسم . ومن أشهر ما قدمه يوسف وهبى من هذا اللون مسرحية
«أولاد الفقراء»^(١) . التى لقيت نجاحا كبيرا ، وعرضت مرات عديدة
وتحولت بعد ذلك الى فيلم سينمائى .

ويقدم عزيز عيد ونجيب الريحاني مجموعة من المسرحيات التى
استمدت مادتها من الفودفيل الفرنسى^(٢) .

وساهم مع الريحاني فى كتابة هذه المسرحيات أمين صدقى وبديع
خيرى ، فقد كتب له أمين صدقى مسرحية «حمار وحلاوة» وهى من نوع
الفارس . وكتب له بديع خيرى مجموعة أخرى من المسرحيات بعضها
مقتبس .

وعرض المسرح بعض المترجمات الجيدة للمسرح الكلاسيكى والتى
سبق أن ترجمت فى المرحلة قبل الحرب العالمية وفى أواخر القرن الماضى
ترجمات غير دقيقة ، ومن هذه المترجمات الكلاسيكية الجيدة لشكسبير
«عطيل» ترجمة خليل مطران ، وكريولاميس لمحمد السباعى ،
ويوليوس قيصر لمحمد حمدى ، وسامى الجريدينى ، و «ترويض النمرة»
و «الملك لير» لأبراهيم وهزى .

وأعاد المسرح فى هذه المرحلة أيضا بعض المترجمات والمقتبسات
السابقة والتى عرضتها الفرق المختلفة طوال مرحلة ما قبل الحرب
العالمية الاولى .

(١) راجع دراسات فى المسرح العربى للنداو ص ٢٠٥ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٦٥ .

الباب الثالث

أطوار المسرح واتجاهاته في الشكل والمضمون

الفصل الأول

الطور الأول من النشأة حتى نهاية الحرب الأولى

(١٩١٨ م)

الطـور الاول

من النشأة حتى نهاية الحرب الاولى سنة ١٩١٨

يقسم الدكتور مؤاد رشيد تطور المسرح العربي الى ستة عصور
المصر البدائي ، والمصر الفنتائي ، والمصر الجدي أو التراجييدي ،
والمصر الفكاهي ، العصر الحديث ، والمصر الحكومي .

ويمكننا نحن أن ننظر الى أطوار المسرح العربي في مصر نظرة أخرى
ونقسم تلك الاطوار الى أربعة أطوار .. الطور الاول منذ نشأة المسرح
وحتى قيام الحرب العالمية الاولى سنة ١٩١٤م والطور الثاني منذ قيام
الحرب الاولى وحتى قيام الحرب العالمية الثانية سنة ١٩٤٥ ، والطور
الثالث منذ نهاية الحرب الثانية وحتى قيام ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ ،
والطور الرابع بعد ثورة سنة ١٩٥٢ على أن هذه التواريخ التي تفصل
بين الاطوار الاربعة ليست حاسمة ، بمعنى أن ملامح الاطوار لا تنشأ
ولا تتوقف عند التواريخ المذكورة ، بل قد تبدأ سابقة عليها وتمتد
بعدها ، انما الغالب على كل طور منها خصائص بذاتها كانت تطبع
المسرح بصفة عامة .

فاذا ما عرضنا ملامح الطور الاول نقول

ان ولادة المسرح العربي بدأ ت في سوريا عام ١٨٤٨ م ثم انتقل
بعض السوريين واللبنانيين الى مصر لمواصلة نشاطهم المسرحي وتدعيم
اقلية مسرح عربي في مصر .

وكان أول جوق جاء الى مصر جوق سليم النعاش ، ولكنه عندما
وصل الى مصر كان الجو مهيباً ، ذلك بأن التمثيل عرف عن طريق بعض
الفرق الاجنبية منذ الحملة الفرنسية .

ويقول لندادو ان الفرنسيين بدأوا في مطلع القرن التاسع عشر

يعرضون عنهم التمثيل عن طريق بعض الممثلين الفرنسيين • وقد تردد أن الجنرال مينون أسس في مصر مسرحا فرنسيا •

وبعد خروج الفرنسيين من رجال الحملة من مصر لم يسمع بمصرح فرنسي حتى سنة ١٨٣٢ م حيث قلم مسرح فرنسي آخر بالاسكندرية، وربما كان نشاطه محدودا وقلصرا على أفراد الجالية الفرنسية في الثفرة •

كما كان للايطاليين أثر واضح في مصر اذ كانت بعض الفرق الايطالية تنفذ الى مصر وتعمل على مصارح القاهرة والاسكندرية خلال النصف الاول من القرن التاسع عشر وكان معظم شهود تلك الفرق من الجالية الايطالية في المدينتين الكبيرتين (١) •

ويؤكد يمكن القول بأن المسرح الايطالي بالاسكندرية كان له فضل في المشاركة في اعداد الجمهور لتقبل المسرح الاوربى • ومن هنا يمكن فهم السبب الذى يقبل به هذا الجمهور عروض الفرق السورية واللبنانية التى وفحت الى الاسكندرية والقاهرة وقدمت عروضها تشمل بعض المسرحيات الاوروبية •

ومع ذلك غلته لم يكن في وسع المسرح الفرنسى ولا الايطالى بهذا الوجود المحدود في القاهرة والاسكندرية أن يخلقا مسرحا عربيا أو مصرياً ، ما لم يجد هذا الفن استجابة من المثقفين المصريين ، وبعض الطبقات التى تأثرت بالحضارة الاوروبية في المجتمع المصرى •

ومع ذلك فإن تقبل المسرح الاوربى في مصر ظل في نطاق ضيق لان التعليم كان لا يزال في مراحله الاولى ، وبخاصة التعليم الحفى المتأخر بالغرب ، والذى استحدثته الدولة بمساعدة بعض المبشرين من أمثال رفاعه رافع الطهطاوى ، وعلى مبارك وعبد الله باشا شكرى •

ولم يكن تعلم اللغات الاوروبية منتشرا في مصر انتشاره في الشام

(١) - راجع لندلو ص ١٥٣

ولبنان خاصة لنشاط البعثات والارساليات التبشيرية هناك من طرف
مدارسها .

ومن هنا يمكن تحليل ظهور التمثيل العربي لأول مرة على يد أحد
الموارنة المسيحيين وهو مارون النقاش في بيروت (١٨١٧-١٨٥٥م) (٣٥) .

وخلف مارون النقاش ابن أخيه سليم الذي جاء الى مصر مع جوقه
التمثيلي وفي جمعبته بعض المسرحيات التي ألفها عمه مارون النقاش
وأديت في بيروت . وصحب سليم النقاش كل من أديب اسحاق ويوسف
الفياط وغيرهم . وكان قدومهم الى الاسكندرية سنة ١٨٧٦م موبعا
قدما عدة مسرحيات . ثم انتقلوا بعد ذلك الى القاهرة .

وقد وجد جوق سليم النقاش تشجيعا من مشاهدي الاسكندرية
والقاهرة ، كما لقي كذلك من ولاية الامور ما ساعده على الاستمرار
في عمله .

والحق أن غديويي مصر اسماعيل وعباس حلمي الثاني وحسين كامل
السلطان كانوا مقلين على تشجيع التمثيل وبعث الممثلين الى أوروبا
للتزود من هذا الفن بالمعاهد وعلى أيدي كبار الممثلين . رغبة منهم في
أن يجلبوا من مصر بلدا متقدما يواكب البلاد الأوروبية في كل مجالات
الحضارة والرفاهية .

وهكذا استمر جوق سليم النقاش في نشاطه التمثيلي مقدما لبعض
المسرحيات المترجمة عن الفرنسية خاصة مثل «أندروماك» و «فيدر»
لرأسين ، وهوراس لكورني وزنوبيلالدويناك . الى جنانب بعض
المسرحيات المؤلفة .

وكان لابد لجوق النقاش كي يستمر الاقبال عليه من جمهور
المصريين ، من أن يغير بعض ملامح مسرح النقاش عمه والمصرح اللبناني

علمية من حيث اللغة والإغنى ، فلم تعد الموسيقى السورية بلازمة لهذا المجتمع المصرى ، فكان لابد من الاستعانة بالموسيقى والاغنى المصرية الطليح ، واستعاننا لذلك بأحد متقنى هذا الفن ، وهو المعلم بطرس شلفون .

ويبدو أن الحال لم يستقر تماما لجوق سليم النقاش ، بل لاقى الخائب ، فقد غالبه في هذا المجال جوقات مطية بدأت في الظهور ، وكان لطبيعتها المصرية أثر في اقبال الجمهور . ولكنه لم يستسلم وواصل للكفاح واستمر في تقديم المسرحيات .

وكان طابع المسرحية التي تقدمها النقاش غنائيا غالبا ، اذ اعتمد على أصول رواياته مشاهد غنائية يؤديها الممثل أو الممثلون يشاركونهم جوق من العازفين ، وكان يراعى في الاالحان موافقة موضوع المسرحية ، مما أدى آخر الامر الى اقتراب هذه المسرحيات من لون الاوبريت فبعضها من نوع الملهاة ، كان وسطا بين الملهاة والاوبريت .

وقد ساعد هذا الاتجاه أبو خليل القباني الذي وفد من دمشق الشام على اقامة مسرح عربى يعنى فيه بتقديم مسرحيات ذات طابع عربى موضوعا وأداء . تستمد موضوعاتها من التاريخ العربى ويقدمها بأسلوب انشائى قصصى ، ويدعمها بالوان من الانشاد الفرسى والجماعى مع اضافة عنصر الرقص .

ولاهتمامه بالاسلوب العربى الانشائى المبين والمروغى الغنائية والموسيقية الرائعة كان بناءؤه الدرامى لمسرحياته مفككا ، وخاصة ما يتصل بالحبكة ورسم الشخصيات .

وكان أسلوبه يجمع بين الشعر والنثر المسجوع المزركش بطلى الجديع . وهكذا خطا أحمد أبو خليل القباني خطوة نحو اقامة الوثنائج بين المسرحية الاوروبية المترجمة والادب العربى القديم ليستمد منه عنصر الاصلية ، وليصل المسرح العربى مع جمهوره العربى .

ويُعتبر أن المبنى جسد في الحقيقة مجموع المسرحية التراجيدية
القصيرة الأوربيت *Opera* في المسرح الغربي (١٢) .

ويعتبر يعقوب صنوع صالح أول جنود مصري صميم ، وكان قد
اتخذ لنفسه لقب «موليير مصر» أو موليير المصري ، وقيل أن هذا
اللقب خلفه به الخشوع اسماءيل لاجلجابه بصريحته التي كان يقيمها
بالقصر .

ويقول فؤاد رشيد أن يعقوب صنوع (١٨٣٩ - ١٩١٣) هو أول
من حاول إقامة مسرح مصري صميم (٣) . يروي قصة مسرحه فيقول :
«ولد هذا المسرح في مقهى كبير كنت تعزف فيه الموسيقى في الهواء الطلق
وذلك وسط حديقته الجميلة» .

وعرب صنوع بعض مسرحيات موليير أو مصرهاكتما ألف مسرحيات
مصرية الطابع شعبية الموضوع تآثر فيها بروح موليير ، وكان أسلوبه
فيها عربيا سهلا قريبا من الصلابة المصرية ليسهل على الباعة تتبمه
وغهقه . وبلغ عدد المسرحيات التي ألفها صنوع ٣٢ اثنتين وثلاثين
مسرحية وأسكتشا ، ومعظم أبطالها من عامة الناس ومن فقرائهم .
ونظم بعضها بالزجل .

كذلك استوحى بعض موضوعات تلك المسرحيات عن الإيطالية مع
تغيير البناء والتفاصيل لتلائم غرضه . واختلعت موضوعات هذه
المسرحيات من غرامية وهزلية ، طويلة من ثلاثة وخمسة فصول
ومتوسطة من فصلين وقصيرة من فصل واحد .

ولم يقدم مسرح صنوع طويلا ، فقد أغلق بناء على أمر الخشوع

(١) راجع مقال كيف دخل التمثيل بلاد الشرق مجلة الكتاب العدد
الرابع من السنة الأولى فبراير سنة ١٩٤٦ ص ٥٨٥ - ٥٨٦ .
كما نجد هذا الرأي نفسه في مقال لزكي طليمات بمجلة الهلال عدد
أبريل سنة ١٩٣٩ .
(٢) تاريخ المسرح ص ٢٠ .

لتخريضه به في مسرحية «الظلم» • وأمر بطرده من مصر سنة ١٨٧٨ ولم يستمر مسرحه أكثر من عامين كان أثره فيهما كبيرا واضحا^(١) • وقد كان أول من أظهر النساء على المسرح بعد أن كان ذلك غير موجود بمصرح النقاش فقد كان بعض الرجال فيه يقوم بأدوار النساء •

وظهر في هذه الآونة جوق أسكندر فرح وسلامة حجازي ، وعمل على مسارح عبد العزيز^(٢) وقدموا روايات مترجمة ومعربة عن شكسبير وهوجو وكورني وراسين وديملس ممزوجة بالالحن والفناء •

وبقيام مسارح فرح وسلامة حجازي ظهر الى الوجود المسرح الثنائي المصري • وكان لشخصية سلامة حجازي وصوته القوي الرخيم أثرهما في تدعيم هذا المسرح ، وأقبال الجماهير لمشاهدته • وجمع الى جلتب سلامة حجازي جماعة من الممثلين وممثلتين هما مريم وهيلانة سباط •

ومثل على مسرح عبد العزيز «ملتقى الخليفتين» لعبده عيسوى في ٢٦ أبريل ١٨٩١ و «عائدة» ، و «أبو الحسن المنفل» و «الأمير أبوالمعال» و «سقاء المحبين» ترجمة نجيب الحداد عن روميو وجولييت لشكسبير •

وظل يقدم مسرحيته زمنا على هذا المسرح الا أنه لم يلبث أن هدمه وأقام مسرحا جديدا مددا اعدادا جيدا سنة ١٨٩٩ ، قدم عليه بعض مسرحيات أخرى مثل مطاعم النساء ، وظل حجازي يعمل مع أسكندر فرح وينتقل بها من نجاح الى نجاح حتى سنة ١٩٠٥ بواعاد تشكيل فرقته سنة ١٩٠٥ فضم اليها ثلاث سيدات هن : ماري صوفيان ، وإيريز ، وألماس ستاتي ومن الممثلين عزيز عيد وأمين عطا الله • واغتنح عروضها

(١) راجع في أثر مسارح صنوع المسرح في الوطن العربي ص ٥٧ ، والمسرح المصري المعاصر وبداياته للدكتور عبد المعطى شعراوى ص ٦٦ وما بعدها •

(٢) قام مسرحه في شارع عبد العزيز على ملك شريف باشا رئيس مجلس شورى القوانين آنذاك • وقد بناه لهذا الجوق خاصة •

بمصرية «الطواف حول الارض» ، قصة لجول قهرن قلم بمصرتها
نجيب كملن • يوم ٤ نوفمبر سنة ١٩٠٥م وكان سلامة حجازي قد
انفصل عنه •

ويعتبر هذا الافتتاح نقطة تحول في جنوح فرح لانه تخلص من
الاتجاه الفنائى الى الاتجاه الدرامى وشجعه على ذلك انفصال سلامة
حجازي وقدم فرح بتشكيله الجديد للفرقة مسرحيات « الافريقية » ،
و «العواطف الشريفة» و «عنتره» ، و «مارى تيودور» ليفكتور هوجو،
و «الانتقام الدموى» و «ابنة الحارس» و «عرايى بلشا» و «بشارلن»
و «عجائب الاقدار» و «مكائد الغرام» •

ورغم اعتماد الفرقة على التمثيل المنوع بمسرحيات متحدة
الاتجاهات والموضوعات بين مترجمة وممصرة ومؤلفة الا أن غياب عنصر
الفناء قد افقدها كثيرا من روادها بانفصال سلامة حجازي •

وقد لقيت الفرقة في مسيرتها بعض الصعاب ، بينها وفناء البطلة
مارى صوفان ١٩٠٦ ، وأعاد تشكيل الفرقة مرة ثالثة وجمع بين أفرادها
هذه المرة حسن ثابت ومنسى غمى ، ونجيب الريهاني • واستهل نشاطه
بمسرحية «ابن السباح» •

واستماض عن غياب سلامة وفقدان عنصر الفناء بمعنى «توحيد»
لتقدم وحلات غنائية بين فصول المسرحية أو في نهايتها • كما كان يقدم
في نهاية التمثيل بعض الافلام السينمائية ، كل ذلك ليجتذب أكبر عدد
من المشاهدين •

وظلت فرقة اسكندر فرح تعمل حتى نهاية صيف سنة ١٩٠٧ • وقدمت
مجموعة من المسرحيات المعادة والجديدة ومؤلفة مثل «الولدين الشريرين»
و «الكابورال سيمون» و «عدل الخليفة» و «لقاء المحبين» • ثم انقطعت
الفرقة بعض الوقت عن العمل لوفاة شقيق صاحبها • ولم تستأنف
العمل الا في بداية علم ١٩٠٩م ، حيث أعاد عرض مسرحياته السابقة
مع بعض المسرحيات الجديدة كـ «الكونت دى كولانج» •

وقد أجت فرقة اسكندر فرح المسرح العربي خدمات جليلة ، إذ
فرقة متحبا بنفسته لهذا الفن منذ كان صغيرا . الفرقة القليلة واستقبل
عنه لتكوين فرقة مع سلامة حجازي . وكان له الفضل في تقديم سلامة
حجازي نفسه في أروع أدواره مدة تزيد على عشر سنين . وقفز بالذوق
المسرحي قفزة كبيرة في مراحله الأخيرة بتقديمه لروائع المسرح الأوروبي
الجاد دون الاعتماد على الخفاء لكسب جمهور المشاهدين بعد أن تركه
سلامة حجازي لتكوين فرقة .

وحسبه غفرا - كما يقول نجم - أنه استطاع اجتذاب نخبة من
الادباء لتأليف عدد من المسرحيات وترجمة عدد آخر من روائع المسرح
الأوروبي من بينهم نجيب الحداد وفرح أنطون ووخليل مطران ، والياس
مياض ، وخليخ كامل ، وطلانيوس عبده واسماعيل عاصم .

ورغم أنه كانت تتألف فرقة اسكندر فرح بعض الفرق المسرحية
للأخرى المعروفة والقوية مثل جوق القرداحي في أول الامر ، وجوق
سلامة حجازي بعد ذلك إلا أن جوق اسكندر فرح أثبت وجوده وثبت
أقدامه لأشخاص أعضاء الفرقة وصاحبها لمعلم التمثيل وحرصهم على
الاجادة والارتفاع بمستوى عملهم .

وكان اسكندر فرح يسمى جوقه «الجوق المصري العربي» واستمر
مدة طويلة تفوق غيرها على ما سبقه من الفرق الشامية أو المصرية ، فقد ظل
يعمل على المسرح مدة ثمانين عشرة سنة طوال عصر الخديوي توفيق
والخديوي عباس حلمي الثاني . وكان من أهم عوامل نجاحه تقديمه
مسرحية جديدة كل شهر .

وإذا كنا قد أولينا فرقة اسكندر فرح هذا القدر من الاهتمام فلما
قدمته من خدمات للفن التمثيل والمسرح في مصر . ولكننا لا نغفل غيره
من عاصره كفرقة سليمان قرداحي .

وسليمان قرداحي ثلثي ممثل شامي يذلف جوقا في عصر الخديوي
توفيق إذ اعد تنظيم جوق الغياط ، لكنه ما كاد يبدأ العمل حتى نشبت

الثورة الفرابية سنة ١٨٤٤. وأقيم الاحتفال الإنجليزي سنة ١٨٨٥
ثم ابتليت مصر بوبله الكوليرا مما دعا القرداحى الى تجهيل نشاطه علميا
منذ يوم تكون فرقة لبيدا نشاطه عن جديد على خشبة مسرح الاوبرا
التي بناها اسماعيل .

وكان جوق القرداحى أول فرقة مسرحية في مصر تستخدم الفرقة مسئلة
على المسرح ، وبدأ بزواجه ثم بالمثلة الموهوبة ليلى .

ولما منع من الاستمرار على مسرح دار الاوبرا انتقل للعمل على
مسرح خاص . ولم يكن القرداحى يملك من المال ما يستطيع به مواصلة
تقديم مسرحيات جادة تستلزم تكلفة تقديمها كثيرا من المال كمسرحيات
«تليمك» و «عطيل» وغيرها . فالتجأ الى اللون الثنائى والكوميدي
الذى يمكنه من أن يجتنب عددا كبيرا من المشاهدين مما يساعده على
الوفاء بتكلفة عروضه ودفع أجور ممثليه .

وعمل على تأجير بعض الممثلين المحترفين وتقديمهم على مسرحه ،
وقد أصبح هؤلاء فيما بعد عددا للمسرح الثنائى المصرى .

جوق سلامة حجازى

أشرنا الى أن سلامة حجازى التحق بجوق أسكندر مخرج وكان الممثل
الاول فى فرقة حفلا عن قيامه بأدوار البطولة فى كثير من مسرحياته .

وقد كان لسلامة حجازى موهبة فذة فى الغناء ، وكان حسنة قويا
معبرا مدهشا فى نبراته وجرسه وانطلاقه مما دعا عشاقه الى تسميته
باسم «كازوزو الشرق» تشبيها بكازوزو العظيم الممثل الايطالى
الشهير آنذاك .

نشأ سلامة حجازى بالاسكندرية^(١) ، ويبدو أنه اعتاد ارتياد

(١) ولد فى عائلة فقيرة بالاسكندرية سنة ١٨٥٥. وتوفى سنة ١٩٢٧ .
وتلقى مبادئ الثقافة العربية كغداه من عامة الشعب ، حفظ القرآن
وامتاز على إعداده بقرئته . وعامس الغناء ولجج فى الغناء الشعبية فى
المناسبات والحفلات الخاصة .

المسارح الاجتماعية بها ، فأنصب المسرح ، وتجمع بعضه ، ثم اتصل ببعض الجوقات السلمية التي وفدت الى مصر ، اتصل بأديب اسحاق ، وجوق سليم خليل النقاتس ، ثم التحق بجوق الفرداسي ، ولكنه لم يلبث به طويلا لخللاف على توزيع الادوار الرئيسية ، فتركه بعدها ليلتحق بجوق اسكندر فرح ، وظل ملازما له زمنا طويلا مخلصا في العمل معه مدة ثماني سنوات ، وظل طوال هذا الوقت دعامة هامة للجوق في ادواره التمثيلية والفنائية . وكان يلقي اعجاب الجمهور ، ويزداد معجبه يوما عن يوم وعاما بعد علم .

ولم يلبث بعد هذه الاعوام أن انفصل الصديقان فرح وحجازي ، على ما ذكرنا وشكل سلامة حجازي جوقه المسرحي عام ١٩٠٥م . وبذلك يكون هذا الجوق ثاني جوق مصري صاحبه مصري خالص بعد يعقوب صنوع .

وأدى سلامة حجازي عروض فرقته أولا على مسرح الازيكية^(١) ، ثم انتقل الى مسرح فيردى الذي استأجره مع عبد الرازق عنایت وسماه «دار التمثيل العربي» وقدم عليه أنجح مسرحياته .

ومما قدمه على مسرح الازيكية مسرحيات : « البرج المائل » و « اللص الشريف » و « روميو وجوليت » و « مطلمع النساء » وغير ذلك . وأما مسرح فردى أو « دار التمثيل العربي » بعد تجديده فقد أدى

(١) أقيم مسرح الازيكية عام ١٨٦٨م وأقيمت دار الاوبرا سنة ١٨٦٩ وهما مسرحان حكوميان وأقيم أو لمسرح أهلى على نفقة على باشا شريف سنة ١٨٩١ بشارع عبد العزيز وأدت عليه جسوة اسكندر فرح عروضها . كذلك أقام عبد الرازق عنایت مسرحا بالعتبة سنة ١٩٠٥م مكان سوق الخضار الحالى وعملت عليه فرقة أبو خليل القباني . ولكنه احترق عن آخره واشترك عنایت مع سلامة حجازي في إقامة مسرح خاص ، فاستأجروا مسرح فردى .

عليه مسرحيات « غمك »^(١) و « زنجية »^(٢) و « مخرج الحق »
و « مصيبة الشواية »^(٣) و « النور المكنون »^(٤) و « صدق الاله »
و « اللص الشريف »^(٥) و « مطامع النساء » و « هناء المصين »
و « ابن الشعب »^(٦) و « مظالم الآباء »^(٧) و « غرام وانتقام »
و « حسن العواقب » و « الجرح الخفي » و « غشقية الانفلس » ،
و « عواطف البنين » و « هناء المصين » و « الولدان الشريردان »
و « ماري تيودور »^(٨) و « غادة الكاميليا »^(٩) و « تمنا » .

وكثير من هذه المسرحيات من المترجم وسبق تقديمها على مسرح
الفرق الاخرى بترجمات أخرى أو بالترجمة نفسها ، وان كان سلامة
حجازي قد طلب الى بعض الادباء اعادة ترجمة بعض المسرحيات التي
قدمت من قبل كما فعل زميله اسكندر فرح .

وبعض هذه المسرحيات مما ألفه خصيصا بعض الادباء مثل اسماعيل
عاصم المحامي الذي قدم له ثلاث مسرحيات هي : صدق الاله ،
وحسن العواقب ، وهناء المصين .

(١) هملت لشكسبير ترجمت اكثر من مرة وادنتها عدة فرق في هذه
المرحلة ، راجع الفصل السابق .

(٢) مثلتها فرقة القرداحي أيضا سنة ١٨٨٥ .

(٣) ترجمتها نجيب الحداد أو استوحاها من مسرحية التعويذة
لوالتر سكوت على قول لنداو (دراسات ص ١٩٨) وهناك ترجمة أخرى
لفرح انطون «نثرية باللغة الفصحى» .

(٤) دراما اجتماعية تأليف اسماعيل عاصم .

(٥) اقتبسها توفيق كنعان عن ديماس الاب في ٦ فصول .

(٦) ترجمها فرح انطون عن ديماس الاب .

(٧) غرام وانتقام أصلها «السيد» لكورني وترجمة نجيب الحداد .

(٨) من أعمال هوجو وترجمها الياس قياض .

(٩) ترجمها عبد القادر المغربي عن ديماس الابن سنة ١٩٠٥ .

كانت حفلاته التمثيل في مسرح سلامة حجازي تبدأ عادة بنشيد يليه الشيخ سلامة مع المجموعة مثل نشيد : «يا سامط منا الزداء» أو نشيد «صفا الاوقات» ويختم الحفل عادة بفصل مضحك من أحد الممثلين الفكهين المضحكين أمثال محمد ناجي أو عيسى الدار .

ويعد ظهور السينما كان يستبدل بالفواصل المضحكة فيلما سينمائيا قصيرا في آخر العرض كما كان يفعل زميله اسكندر مخرج على مسرحه بشارع عبد العزيز .

وعلى ذلك فقد كان الحفل الواحد في المسرح يستغرق أكثر من أربع ساعات وكان من عادة عدد إقامة حفلاته خارج القاهرة وبالعواصم والاقايم الاخرى أن يبدأ بتحية الجمهور ، ذلك بأن يظهر للشيخ سلامة لينشد قصيدة مملها :

مرحبا بالسادة النجب سادة العرفان والادب

وتختتم القصيدة بقوله :

فلتش مصر ونهضتها وليش تمثيلنا العربي

وكان يستبدل باسم مصر اسم المدينة التي يقيم بها حفله دون مراعاة للشعر ووزنه اذا ما اختلف باقحام اسم المدينة كان يقول :
فلتش طنطا أو كفر الزيت أو ... الخ

وكانت رواياته اما تختتم بختام مفرح أو ختام حزين بعوت البطل أو البطلة مثلا ، ففي الحالة الاولى كان يختم بأشهر الاخير بلحن يقول فيه :

الحمد لله زال المنا وحلت القلب بشائر الهنا

وأما في الحالة الثانية فكان يختم بقصيدة يرثي بها البطل أو البطلة كما يحدث في شهداء الغرام (رومي و جوليت) و «قصية الخواية» و «سجلا» .

والشيخ سلامة باعتباره واحدا من أعلامنا والمخاطر والكثيرات
المرح ويمنح على ذلك مدح شديد . وكان هذا الأمل في المستقبل
والديكور إلى جانب غناء الشيخ سلامة البصير ذا أثر كبير في اجتذاب
الجمهور .

وبعد فإن الشيخ سلامة كان أول ممثل من مصري يجوبه بفرقة
البلاد العربية فقد ذهب إلى سوريا ، وتونس . كما كان أول عربي
سلم ينال شهرة واسعة في المسرح العربي والغنائي خاصة .

وترك الشيخ سلامة حجازي أثرا بالغا في تاريخ المسرح ، وخاصة
في المسرح الغنائي وإن كانت مسرحياته التراجيدية أو التوعيدية تحتاج
درجة من الأداء للرغيع لا يضطرر المؤلفين إلى إضلال بعض التفسيرات
والتعديلات في النصوص المترجمة حتى توافق مزاج الجمهور وطبيعة
أداء سلامة حجازي الذي يعتمد على المواقف والمشاهد الخشائية في
المسرحيات .

وتأتي بعد فرقة الشيخ سلامة فرقة جورج أبيس لتمكن للجانب
التراجيدي ، وتهتم بأداء المسرحيات المترجمة ترجمة دقيقة دون تغيير
أو حيث كثير كما كانت تفعل الفرق السابقة وبهذا يمكن عمل جورج
أبيس وفرقته لمتدادا لعمل فرقة اسكندر فرح بعد انفصاله عن الشيخ
سلامة وتويجا له بتخليصه من كثير من الشوائب التي كانت تفسد
بالأداء الكرامي الخالص . من تنويمات تدخل على النص لاجتذاب
الجمهور الساذجة ، وبالإضافات بين فصول المسرحيات كقواصل غنائية،
أو ختام المسرحيات بمروض سينمائية وما إلى غير هذا كله مما يشوش
على العمل الدرامي .

جورج أبيس (١) وجهوده المسرحية .

جورج أبيس (١) ولد في بيروت سنة ١٨٨٠م وتلقى علومه
بمدرسة الحكمة ونال شهادتها عام ١٨٩٧ ، وغادر لبنان إلى مصر وحل
بالمسرحية الأولى عام ١٨٩٨ .

بدأ جورج أبيض حياته الفنية في مصر بعد تزوجه إلى مصر ولقائه بالاستاذية سنة ١٨٩٨ ، وانتقل بعدها إلى القاهرة ، وشاهد الخبير عباس حلمي الثاني فاعجب بموهبته ، وشجعه على مواصلة التمثيل وانتقل ، وبعثه إلى فرنسا للاستفادة من كبار فنانيها ، فالتحق ببباريس بمعهد الكونسرفتوار ودرس التمثيل على الممثل الفرنسي المشهور آنذاك ستيفان ، وعاد إلى مصر سنة ١٩١٠ ليبدأ مرحلة جديدة ويكون فرقة للتمثيل تقوم بإداء المسرحيات الجادة .

يقول محمد تيمور : «ان الطور الرابع للفن المسرحي بمصر قبل الحرب الاولى بدأ بعد رجوع جورج أبيض من بعثته وتقديمه روايات فنية قوية الاخراج مؤلفة ومعربة» .

وتكونت فرقة جورج أبيض من عبد الرحمن رشدي ، وفؤاد سليم ، وعزيز عيد ، وعبد العزيز خليل ، وأحمد فهمي ، ومحمد بهجت ، ومحمود حبيب ، ومريم سمط ، وميليا ديان» .

واستلهمت عملها على مسرح دار الاوبرا بالقاهرة سنة ١٩١٢ بمسرحية شعرية من عمل واحد هي : «جريح بيروت» لحافظ ابراهيم ، ثم أخذت في تقديم روايات كاملة من المسرح الكلاسيكي العالمي ، وبدأت بمسرحية «أوديب» لسوفوكليس ترجمة فرح أنطون ، وشهد الخديو هذه المسرحية .

ثم والت تقديم هذا اللون فمثلت «لويس الحادي عشر» ترجمة الياس فياض ، وعطيل بترجمة مطران ، وكازيمير دى لافين Casimir De Lavigne ترجمة الياس فياض ، و «الاحدب» لفيصل ، والشيخ متوف عن طوطوف لوليد بترجمة محمد عثمان جلال ، و «مضحك الملك» لهيجو ، و «مدرسة الأزواج» ، ومدرسة الزوجات أو

للنص «لؤلؤ» و «الساحرة» لسيدو U. Scedon ترجمة فرح أنطون
و «النساء العسلات» لولير ، و «جوانجوان» لبنييلو T. Benelli
و «الكابورال سيجون» ، و «مبارى تيودور» و «برج تل» وكلها من
المسرحيات المترجمة .

وفي عام ١٩١٣ انضمت فرقة جورج أبيض الى فرقة عاكشة وكونتا
فرقة جديدة ضمت كبار ممثلى العصر ، وعرضت الفرقة الجديدة بعض
المسرحيات القديمة والتي سبق عرضها من فرق أخرى مثل «الساحرة»
و «الافريقية» و «عشة القاهر» و «برج تل» ، وكما عرضت مسرحيتين
جدينتين هما «نابليون» لبير بريتون ، و «عصر الجديدة» لفرح أنطون

وفي نهاية موسم الاوبرا لهذا العام انحل الفريق المندمج ، وعاد
لكل من الفرقتين كيانهما وكون جورج أبيض فرقة الجديدة لتقديم
مسرحياته القديمة مع بعض المسرحيات الجديدة المصرية والمؤلفة مثل
«بنات الشوارع وبنات الخدور» لفرح أنطون .

وقدم «نابليون الاول» و «الشرف الياباني» ترجمة فؤاد سليم
و « روى بلاس »^(١) ترجمة نقولا رزق الله عن هيجو ، و « قيسر
وكيلوباترا» لبرنارد شو ترجمة ابراهيم رمزي . و «الايمان» ترجمة
صالح جودت .

وفي منتصف اكتوبر عام ١٩١٤ اتفق مع سلامة حجازى على توحيد
جوقيهما وكونا فرقة جديدة باسم (أبيض وهجازى) واشتركا في تمثيل
بعض المسرحيات التى سبق للفرقتين اداؤها ولم يقدم شيئا جديدا^(٢) .

وكان لشخصية جورج أبيض أثر كبير فى نجاح بعض الادوار التى
قام بها وبخاصة فى المسرح الكلاسيكى كشخصية عطيك ، ولويس البادى

(١) Roy Blas ألفها هيجو عام ١٨٣٨ .

(٢) راجع المسرحية ليوسف نجم ١٩٦١ .

غيره . وكان يعتقد في ذلك استغناء الممثل الفرنسي سيلفان . وقد احتفظ
شجرة أبيض في مسرح كلها وجاوزتها إلى غيرها من البلاد العربية .
وصفت له الجماهير لروعة أدائه وباهر منظره وفيكورتاته .

ويرى محمد تيمور الذى عاش نجاح جورج أبيض أن تلك المرحلة
من مراحل تطور المسرح قبل الحرب العالمية الأولى وثورة ١٩١٩ والتي
بدأت على يد جورج أبيض ومرتته كثنت الطور الرابع من أطوار المسرح
المصرى التى قطعها في تلك الآونة اذ يحدثنا عن تلك الاطوار فيقول :
«لو نظرنا إلى هذا الطور نرى أن هذا التمثيل لم ينجح في التطور
الأول الا لكونه شيئا جديدا لم تره العيون من قبل ، أما الطور الثانى
فكان نجاحه من أجل الالحن ، (ويقصد طور عمل اسكتدر فرح مع
سلامة حجازى) ، أما الطور الثالث (طور انفصال سلامة حجازى
وتكوين مسرح مستقل) فمن أجل الالحن وجمال المناظر والملابس .
أما الطور الرابع طور الفن الصحيح فنحن فيه أقرب إلى الفشل منه
إلى النجاح» .

ويمزو هذا الفشل إلى عناصر كثيرة ، منها ادارة الفرق ، وعدم
اهتمامها بعرض مسرحيات توافق مزاج الجمهور . ومنها اضطراب
الفرق رغبة في العائد المادى إلى الاسفاف والنزول إلى مستوى أقل
مما يجب بما يعبط بالفن ، والثالث أن الجمهور من المشاهدين لم يكن
لهذه الوعى الكافى للحكم على الفن الجيد ولما كانت تستميله الفرائز ،
فوزغباته في التسلية الرخيصة السهلة ، لا المتعة بالفن الرفيع .

ولكن لانداد يرى شيئا آخر . اذ يقول أن فرصة نجاح جورج
أبيض الجماهيرى كانت نخرة للارتفاع بمستوى جمهور المسرح
المصرى وفوقه ، ولكن هذه الفرصة ضاعت لان جورج أبيض اغتر
بالنجاح الذى أحرزه في أدواره السابقة الناجحة ، فلم يمد يهت
باختيار الدور المناسب مثل دور نلبليون مثلا ، فقد أغفله نجاحه في
لويس وعطيل عن قصوره في أدواره الأخرى ومن ثم احتمال تضييع
فرصة نجاحه أمام جمهوره ، بدلا من مواصلة نجاحه .

كذلك يرى المداوي أن جورج أبيض خضع لزملائه في الفرقة حين اضطره التطور مع سلامة حجازي في تكوين فرقة واحدة ، فيكون بذلك - في رابع - قد مده إلى أكثر الممثلين المصريين شهرة حينذاك وأخلصهم مناسلة له . ولاشك أن هذا التعاون كان غريبا أول الأمر بين الجوقتين - وقد لاقى في بدايته نجاحا عظيما لكنه لم يستمر .

كذلك فإن بعض الممثلين في الفرقة لم يكونوا على استعداد للقيام بالأدوار التاريخية والكبيرة في المآسي القوية التي تحتاج إلى صقل وتقريب خفيين .

وهنا أيضا لعب الجمهور للتخدير ، وقد دأبت الفرقة على اعادة تشييل المسرحيات السابقة في مواسمها ، والتي كانت تعرضها كذلك بعض الفرق الأخرى قبلها .

ولعل رغبة الجمهور في التخدير ، والتي أشار إليها محمد تيمور كانت نابعة من شجرة من هذا اللون من المآسي الكلاسيكية ذات المستوى الرفيع ، والتي قد لا يصنع التجاوب معها ، لعد أسباب لعل من بينها قلة الثقافة المسرحية ، وغرابة الجو العام الذي تعرضه عن طبيعة الحياة المصرية ، وبعد ما تثيره من قضايا أو مشكلات عن قضايا ومشكلاته الخاصة . كل أولئك أدى بجمهور جورج أبيض إلى الملل والرغبة في التخدير .

وقد دفع هذا الملل بصاحب الفرقة إلى البحث عن بديل لهذا اللون الذي كان يعرضه من المسرح الفرنسي الرفيع أو المسرح الانجليزي والذي ترجم بلغة رفيعة تعلم كبار الادباء ولم يكن هذا البديل سوى «الميلودرام» .

وهكذا بعد أن استمر جورج أبيض يعرض مسرحياته الجيدة عامين متتاليين اضطر إلى أن يلجأ إلى لون الميلودرام فيقدمه على مسرحه ، جنبا إلى جنب مع بعض المسرحيات الغنائية والاوربيلات التي كتبها له بعض الكتّاب الذين تعاونوا فيه من أمثال فرح أنطون وغيره .

وانسخر جورج أبيض إلى الاكثر من هذه الالوان لعفوها ورغبات
بعضا غيره ، ولأن الفرقة عانت من الناحية المالية بسبب غشوتوب الحرب
العالمية الاولى (سنة ١٩١٤) وعلان الاحكام العرفية في البلاد ، وتبقى
الخدو عباس حلمى الثانى الذى كان المشجع الاول لجورج أبيض ولكن
راعيه منذ بداية عمله بالتمثيل .

ومع هذا الخروج عن الخط الذى رسمه لنفسه وفنه في بداية عمله
الا أنه لم يتدخل تعاما عن تقديم المسرحيات ذات المستوى الرخيص من
اللون الكلاسيكى فاستمر في تقديم مسرحيات مثل «ماكبت» لشكسبير ،
و «تمرلين»^(١) لبرادون ، وشارل السادس لجرمين كزيمير بنجاح
ملحوظ^(٢) .

ولم يوفق جورج أبيض في الحفاظ على ترابط وتماسك فرقته ، بل
تعرضت لكثير من المتاعب فانقسمت مرة ومرة أخرى بسبب الازمات
المالية الحادة التى واجهتها حيناً ، وبأسباب الخلاف على توزيع الادوار
أحيانا أخرى . وبخاصة لان جورج أبيض كان يرى أن يكون البطل في
كل رواية ويمتسك بهذا الدور .

وكانت تلك زلة كبرى ، لانه في الحقيقة لم يكن صالحا لكل الادوار ،
كما أنه لم يترك الفرصة لغيره من أعضاء الفرقة كي يثبت كفاءته .

ومع هذا كله فقد تربع جورج أبيض على كرسى المسرح الكلاسيكى
في مصر والعالم العربى ، واستحق أن يلقب بعميد المسرح العربى طوال
الستين السابقتين للحرب العالمية الاولى وفي أثنائها . وأداه هذا النجاح
وتلك المكانة الى القيام برحلات فنية في بعض البلاد العربية في سوريا
ولبنان وتونس وغيرها .

وقد كان فضل جورج أبيض على المسرح العربى في مصر واضحا

(١) تيمورلنك .

(٢) راجع دراسات في المسرح للنداء ص ٧٥ - ٨٠ النسخة الانجليزية

رغم تلك النقائص التي أشرنا إليها ، ولا يزال جيل المسرحيين من بعده
يذكر له بعثه للذوق المسرحي الراقى رغم اضطرابه الى ممالاة الجمهور
والنزول عند رغبته مما أدى الى تقديمه أحيانا لفصول كوميدية أو
غنائية للتقديم لمآسيه والتعقيب عليها مما يضيف لاثك من الاثر الفنى
للمأساة .

كذلك يذكر فضل جورج أبيض فى تنشئة جيل من الممثلين القديرين
الذين برزوا بعد ذلك فى مجال التمثيل الكلاسيكى التراجيدى»^(١) .

(١) راجع J. U. Landon

المسرح وحركة الشعب المصري

هناك سؤال ييلخر الأذهان عند قراءة تاريخ المسرح في هذه المرحلة الأولى مرحلة النشأة منذ بدء ظهوره وحتى قيام الحرب سنة ١٩١٤ ، ذلك السؤال هو : ماهو موقف المسرح وكتابه من حركة الشعب الوطنية ، من الصراع مع المحتل الانجليزى والدعوة الى التحرر ، والمواجهة للتتار الاسلامى والوطنى أين هذا كله وأين موقف الشعب من الحكم التركى ، والارهاق الاقتصادى ؟

أين هذا كله ، وأين هموم الانسان المصرى من المسرح وعروضه في هذه المرحلة الهامة ؟ ولننقف ونقفه سريعة نستعرض فيها حال المسرح بصفة عامة منذ عهد اسماعيل وماذا كان يؤديه للجماهير ؟ ، أكانت التسلية وحدها ، أم كان هناك شئ آخر وراءها ؟

فعلى الرغم من زيادة عدد المسارح منذ عصر اسماعيل ، بتشجيعه للفرق المسرحية الوافدة أو التى تنشأ في مصر ، الا أن المسرح ظل مرتبطا بالقصور ومن ينتمون اليها أو من كانوا قرييين منها بالعاصمة ، بمعنى أن المسرح ظل لعبة القصر ، والطبقة الحاكمة ، وكبار رجال الدولة ، وما يمكن أن يطلق عليهم البرجوازية النامية من كبار الملاك والتجار وكبار الموظفين ، وجماعة المستوطنين الاتراك وبعض الجاليات الاجنبية التى كان لها وجود ظاهر في المجتمع المصرى آنذاك من فرنسيين ويونانيين وإيطاليين وانجليز ، وبخاصة في مجتمع الاسكندرية والقاهرة .

ولم يقترب المسرح من جماهير الناس وعامة الشعب ، وعليه كان عدد الرواد ظل قليلا محدودا ، قاصرا على تلك الطبقات والفئات التى أشرنا اليها .

ومن أسباب ذلك أن المسرح الغربى بالصورة التى وفد بها الى مصر

على أيدي الشوام اللبنانيين أول الامر كان هنأ أوروبا غربا على المجتمع المصري ، أو على الشعب في سواده الاعظم . وكان ما يعرض من مسرحيات بعيدا عن تناول ذلك السواد الاعظم ، وان كان مفهوما لدى بعض المثقفين والجاليلت الأجنبية .

ولهذا فان بعض الحفلات المسرحية التي تعرض لم يكن يؤمها سوى جماعة من الأجانب المقيمين أو المتحضرين .

كذلك فان حضور عروض التمثيل كان مكلفا الى حد ما لا يستطيعه سوى طبقة تملك المال والثراء . والمصريون الذين ينتمون الى عامة الشعب وان ملكوا المال لم يملكو التذوق ، وكانوا يفضلون قضاء أوقاتهم في أنواع أخرى من التسلية قريبة الى نفوسهم .

ومن هنا ما أشرنا اليه من أزمات كانت تواجه بعض تلك الفرق اللواعدة لقلة الرواد مما دعاها الى اللجوء الى أشياء تقربها الى الجماهير كالغناء ، والمشاهد الفكاهية وغيرها . ومن هنا أيضا كان نجاح مطرب صنوع لانه حدث الشعب بلغته ، وعرض عليه بعض صور من مفهومه فاقرب منه ، وان أغضب الحكام فطردوه .

وحاول بعض المترجمين والمؤلفين أن يقتربوا من هموم الشعب فترجموا بعض المسرحيات التي ترمز أو تعرض لقضايا يحس بها الناس وينتقد الحكام ومظالمهم بصورة تذكرهم بما يحدث في مصر ، وبعد الاحتلال الإنجليزي لم نجد من المسرحيات ما يعرض بالاحتلال أو ينتقده صريحا^(١) ، صحيح أن هذا كله كان ممنوعا أو غير مباح في ظل السلطة الإنجليزية في عهد كرومر الذي أصدر قانونا للرقابة على الصحف ، وجثم على صدور الناس باستبداده وقبضته الصارمة على

(١) يقال ان قرح انطون الف مسرحية صلاح الدين وبها مواقف وحوار ضايق الانجليز فحجبوها فترة كما قدم انطون بعض المسرحيات القومية مثل «مصر الجديدة» ، و «بنسات الشوارع وبنات الخدور» و «أهل الهول يتحرك» في أواخر أيامه .

الأمور وشؤون الحكم والحياة في مصر حتى أن شوقي عجز عن إكمال
به المواطن المصري في قصيدته المشهورة في وداع كرومر الأثقال ،

أيامكم أم عهد اسماعيلاً أم أنت غرعون يسوس النيل

ولم تعرف من المترجمت أو المؤلفات ما يتناول قضايا وطنية مباشرة
الا مسرحية غرابي بلشاً ، مع أن أحداثا وطنية بالغة الأثر في نفوس
المصريين حدثت آنذاك ولم تجد صدى في المسرح كحادثة دنشواي ،
ولكنها وجدت صداها في الأدب وشعره ونثره .

كما أن هذا الحدث نفسه وجد من يعبر عنه في المسرح بعد ذلك ،
أي بعد أن أصبح المسرح منبرا من منابر التعبير عن المجتمع ، وصورة
صادقة للفن الذي يرتبط بالحياة .

وربما أثار بعض نقاد تلك المرحلة الى موقف المسرح من المجتمع
وهل جوانب قصوره . وتمثل ما كتبه محمد تيمور وهو من رواد
المسرح وكتابه الاوائل . يقول تيمور :

«تهافت أجواننا الفنية على تمثيل الروايات المترجمة التي لا يفهمها
الشعب المصري ، ولا يرى فيها شيئا من أخلاقه وعاداته هو سبب قصور
التمثيل في بلادنا . وليس التمثيل هو أن تقدم للجمهور روايات أجنبية
قيمة ، مضبوكة الوضع ، ولكن التمثيل هو أن تقدم للجمهور روايات
تبحث في شؤونه العصرية ، ليأخذ منها درسا نستفيد منه» .

ويقول مرة أخرى :

«لأهم الأسباب في نظري - التي أدت الى فشل المسرح - هو أن
جمهور المسرح المصري ليس بالجمهور الفني بعد . . . أود أن أقول أن
الأكثريه فيه لا تقدر فيه الروايات الفنية حق قدرها ، وهذا هو سر
نجاح التمثيل اللافني في بلادنا» .

ويقصد بالتمثيل اللافني تلك العروض من لون الكوميديا الهابطة أو

الالوان الشعبية «الفارس» التي شاعت ايام الحرب العالمية الاولى ،
ومثلتها بعض الفرق المسرحية الكوميدية في بداية نشأتها مثل فرقة علي
الكسار ونجيب الريحاني .

ويستأنف محمد تيمور نقده للمسرح فيقول :

«كل ذلك نتيجة سذاجة الجمهور وانحرافه عن الفن الصحيح .
والبرهان على ذلك اقباله في عصرنا الحاضر على دار الريحاني وعلى
الكسار ليرى نوعا من التمثيل يسمى بالافرنسية ريفيو وهو عبارة
عن مشاهد مفككة العرى مشوهة التاليف ، تجمع بين المواقف المخجلة
والفكات القبيحة .

وليس فيما يقدمه لنا الريحاني وعلى الكسار من الروايات شيء
جيد ، فهي خالية من كل بحث أخلاقي . بل ليس فيها من المواقف
التمثيلية ما يصح أن نطلق عليه كلمة رواية . ولكن جمهورنا يقبل عليها
اقبالا كبيرا ليقضي ساعة من وقته يغسل فيها قلبه من أدران الهموم
والاحزان» .

وكتب سنة ١٩١٨ في مجلة السفور بعنوان : «التمثيل في مصر»

«التمثيل في مصر وليد الامس وطفل اليوم ، ولا نعلم شيئا من أمره
في النذ . وهو اليوم كما يتراءى لنا طفل عليل تتكفئه الاوبئة من كل
جانب ، ونخشى كثيرا على حياته أن تذهب به يد المطامع الشخصية
التي تتورق في قلوب قوم ظلموا لاستدراار المال من جيب الجمهور بوسائل
لا صلة بينها وبين الفن الصحيح . لقد عرفوا أميل الجمهور ، وكونوا
من وراء اقباله ثروة طائلة . وليس في مقدوري أن أقف في وجوههم ،
وأغلق بيدي باب مكسبهم ، ولكن أريد أن أهدى نصحهم الى وسيلة
نحول بها بين ميل الجمهور وبين الفوضى التمثيلية الحاضرة الى شبه
الفن ، ثم من شبه الفن الى الفن الصحيح . أريد أن نسير بالجمهور
تدرجيا حتى نصل به الى غايتنا المنشودة ، اذ من العبث مصادمة التيار
التيارات» .

تلك اذا رؤيت كاتب مسرحي نالقه لهذه المرحلة من تاريخ المسرح ،
وما يتطلبه فيها من اشياء راقية ناعمة هي : أولاً : قلع لومهم عنهم .

وأهم هذه الاشياء : عدم تفهم الجمهور لهذه المسرحيات الأوروبية
التي جاءت مع الفرق الوافدة أو ترجمتها جماعة من الابداء تلبية لتلك
الفرق . ومع أن الثقافة العربية والفرنسية بصفة خاصة (١) كانت غالبة
على مجتمع المثقفين والطبقة العليا من المجتمع إلا أن غلبة ذلك اللون
العربي وخاصة الكلاسيكي الذي يقتضى استعداداً وفهماً معينين جعل
بين المسرح والجمهور حجاباً أو حاجزاً .

وثانياً لأن المسرح لم يعرض لقضايا تهم الناس ، وتجنّبهم
يتجاوبون معه باعد بينهم وبينه ، ولم يروا فيه معلماً أو مطهراً ، أو
ممتاً لغنياً راقياً ، وتنفسياً عن بعض ما يحملون من هموم برؤيتهم
معروضة أمامهم . وجعل المسرح بالنسبة اليهم مجرد فرجة ، ومكان
يقضون فيه وقتاً مسلياً . فيتطلبون في المسرح عناصر التسلية من ضحك
ونكات وقصصات ، وتبريج ، وغناء وموسيقى ورقص الى غير ذلك من
عناصر الترفيه التي اضطر اليها أصحاب الفرق الجادة حتى جورج أميخ
بعد أن رأى قلة الاقبال ومنافسة الفرق التي تعرض تلك الالوان .

وثالثاً لأن المسرح في هذه المرحلة لم يكن مؤدياً ، أو داعياً الى خلق
رهنج ، ويبدو أن هذا المطلب لم يكن مطلب تيمور في المسرح وهذه من
ضروب الادب والفن بجل كان مطلب الابداء جميعاً والمصلحين الاجتماعيين
في تلك المرحلة الهامة من مراحل النهضة المصرية العربية والامة في بدء
الافاقة والاختذ بأسباب الحضارة والرقى . ومن هنا قال شوقي :

(١) يلاحظ مما عرضنا في الفصل السابق اثر المسرح الفرنسي والثقافة
الفرنسية الكبير فيما ترجم وعرض من مسرحيات ، بل أن هذا الاثر استمر
كذلك في المرحلة الثانية بعد الحرب الاولى .

وانما الامم الاخلاق ما بقيت . فان هم ذهبت اخلاقهم ذهبوا
ولذلك كان شوقي في شعره داعية اخلاقيا ، وكذلك كان مصطفى
لطفي المنفلوطي وغيره من الادباء .

ورابعا أن أصحاب الفرق جريا وراء المكسب المادي لم يصعدوا
لتعليم الناس الفن الرفيع ولم يأخذوا بيده لتذوق فن المسرح الراقى ،
بل اضطروا أن يهبطوا الى المستوى المتدنى لذوق الفنى الطفل آنذاك ،
والذى لم يدرج بعد في مدارج الرقى وكان الواجب عدم الاستجابة
لهذه النزعت الجماهيرية ، ولكن الدافع المادي كان وراء ذلك القردى ،
وخاصة أن المسرح كان موردا للرزق يعيش منه المعتلون ، وان لجأ
بعض المعتلين المخلصين لفنهم الى البحث عن موارد رزق أخرى بعيدا
عن الفن .

الفصل الثاني

بعد الحرب الاولى وحتى نهاية الحرب الثانية

(من ١٩١٨ - ١٩٤٥ م)

الطور الثاني - بعد الحرب الأولى وحتى نهاية الحرب الثانية
(من ١٩١٨ - ١٩٤٥)
تحقيق الذات - والبحث عن هوية

شهد العالم العربي ومصر في هذه المرحلة عدة أحداث اجتماعية غيرت كثيرا من معالم الحياة ، والتقاليد والثوابت الموروثة ، ومهدت لهذا الانقلاب الجذري الذي حدث بعد ذلك في الحياة العربية والمصرية . وتسلست تلك الأحداث ، وأدت معها الى التغيرات التي تصحفت عنها المؤرخون ، ورصدها الاكابر العربى بكل أشكاله وألوانه ، وبخاصة القصة والمسرحية .

انتهت الحرب العالمية الاولى باحتلال الدول الأوروبية لأجزاء غالية من الوطن العربى وعلان الحماية على مصر ، ومحاولة الانجليز الاستقلال بحكم السودان ، ومحاولة اقتطاعه عن مصر ، كما حاول الاستعمار الأوروبى زرع بذور الفرقة في الولايات المصرية (الوطن العربى) الذى كانت تضمه دولة اسلامية واحدة هي الدولة العثمانية .

وتعددت ردود الفعل في مصر والعالم العربى بعد الحرب الاولى ، وبعد أن تبين لهم أن الدعوة الكبيرة والاحلام الوردية التى وعدهم بها الحلفاء الغربيون ليكسبوا الدول العربية الى جانبهم ضد الدولة العثمانية قد تبعدت ، وتحولت الى نكث وخلف واحتلال سلفر وتقسيم للوطن العربى في مشرقه ومغرب .

كانت ردود الفعل ، ثورة وغضباً ، فقامت الثورة في مصر وسوريا والمغرب والجزائر وليبيا والعراق . ومحاولات دائبة في تلك الثورات لتأكيد الذات عن طريق دعاوى متعددة ، الدعوة العربية ، الدعوة الاسلامية ، الدعوة الوطنية وقد استقلت تلك الدعاوى ، أو اجتمعت وتكاملت في صورة اتجاهات وتيارات فكرية وسياسية وهجينة .

وهكذا كانت الثورة المصرية سنة ١٩١٩ احتجاجا على الصلف الانجليزى واصرار المحتل على البقاء فى مصر ، وخداع الشعب المصرى بصور من الوعود الخادعة . كانت الثورة فى طلبها الظاهرى احتجاجا وطنيا صارخا ضد المحتل ، وفى باطنه عاصفة تتجمع فيها كل عناصر الدعوات السابقة ويذورها الدعوة الوطنية والعربية والاسلامية .

وقد تصنفت هذه الثورة ، وانبتت هذه الدعوات فى صورتها وأشكالها الواضحة المتباينة بعد أن كانت تجمعها نواة الثورة وتدور حولها جميعا . كانت الثورة اذا هى رد الفعل الايجابى ، وهناك ردو فعل آخرى تفتتق صورة وتعبيرا ودرجة وهياة . وظلت ردود الفعل تتجاوب أمداؤها فى الوطن العربى طوال العشرينات والثلاثينات حتى قيام الحرب العالمية الثانية .

كانت ثورة مصر اذا سنة ١٩١٩ بداية لثورات عربية متتابعة فى العراق سنة ١٩٢٠ وفى سوريا سنة ١٩٢٥ ونبه الادياء ويقدمهم الشعراء الى خطورة الاستعمار الغربى وخداعه ، وبخاصة انجلترا وفرنسا اللتان اقتسمتا الشرق العربى الاسلامى ، وحاولتا بشتى الوسائل التفرقة بين أبناء الامة وقد عبر عن ذلك محمد الباقر الشاعر العراقى فقال :

بنى يعرب لا تامنوا للعدى مكرًا خذوا حذرکم منهم فقد أخذوا الحذرًا
يريدون فيكم بالدعوة مكيدة ويبغون ان حانت بكم فرصة غدرا
فلا نجد عنكم لينهم وتذكروا أضاليلهم فى الهند والكذب فى مصرًا

وتجاوب شوقى وشعراء مصر مع شعراء العرب فى الحزن على على الثورة وأخذ الحق العربى من المحتل وقتل فى قصيدته المعروفة فى فى الثورة السورية سنة ١٩٢٥ :

سلام من صبا بردى أرق ودمع لا يرقرق يا دمشق
يقول فيها :

دم الثورة تعرفه فرنسا وتعرف أنه نور وحق
وكن طينميا اذا أن يشارك الابد الشعب العربى همومه ، ويكفح

مع في معركة ضد القوى الأوروبية التي بدأت هجمتها الشرية عليه بعد الحرب الأولى ، وكانت قد مهدت لها سنوات طويلة قبل ذلك في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر .

وحاولت هذه القوى الغربية في احتلالها للوطن العربي الإسلامي أن تعمل على تفكيك وحدته وضرب قيمه الموروثة ، لكسر اعتزازه بقوميته ، وأصاليته ، ومحاولة اذابته في الكيان الاستعماري بشقي الطرق . ومن هنا فجر دهاة الاستعمار قضايا عديدة اقليمية ، ووطنية وعرقية ، وثقافية ، وعقائدية .

فمن القضايا الاقليمية تقسيم البلاد العربية الاسلامية الى دويلات وتكريس الاحساس الاقليمي بتشجيع الثورات المحلية ، واثارة القوميات القديمة من فينيقية ، في لبنان ، وعرسونية في مصر ، وونجية في السودان ... الخ ، وشغل البلاد العربيات في منازعات اقليمية على الحدود كالنزاع بين مصر وليبيا حول حراقة الكفرة ، والنزاع بين مصر والسودان على خط الحدود بينهما ، والنزاع بين مصر والشام أو فلسطين ، وبين سوريا ولبنان ، وبين سوريا والعراق ، وبين سوريا وتركيا حول اطلاقية اللواء السليب ، والعراق والامارات العربية في الخليج الى غير ذلك كله .

كذلك نجح الاستعمار في اثارة الفتن الطائفية في بعض البلاد ، وحاول جاهدا ولم يوفق في بعضها الاخر ، وعزل لبنان وقسمه طائفيًا ، وزرع الكيان الصهيوني في جسم الشام في فلسطين وعزز الدعوة القومية لدى اليهود في البلاد العربية بعد أن كانوا يمشون مع مواطني البلاد العربية في سلام وأمان . وحاول اثارة الاقطاب في مصر قبل ثورة ١٩١٩ لكنه فشل ولم يلبس .

وفي أتون هذا الصراع السياسي المحتدم بين أبناء الوطن العربي والمستعمر ظهرت صراعات أخرى جانبية فجرت الصراعات السياسية تتصل بالفكر والحياة الاجتماعية والتقاليد والثقافة واللغة وحتى يؤثر المستعمر على الإنسان العربي المسلم ويفسده كيانه الذاتي ويستعمره

من الداخل بعد أن استعمره من الخارج بحتك الأراض والميطرة على
مقداراته الاقتصادية .

واتخذ صورا مختلفة منها مهاجمة الاسلام والدعوة الاسلامية ،
كما فعل كرومر المتعمد البريطاني الذي اعتبر الاسلام في تقريره
المشهور من أسباب تأخر المصريين . وردد هذا المنى جماعة من
المستشرقين في هجوم سافر أو مستتر على الاسلام ونبي الاسلام
وزعماء المسلمين وقادتهم ، ومحاولة التشكيك في التاريخ الاسلامي
وتعطيم المنجزات الاسلامية أو التقليل من شأنها حتى يملنوا غرضهم
من استهانة المسلمين بماضيهم ليسهل عليهم نبذه ، واغرائهم بالواقع
الحاضر والمستقبل وكله من انجاز الحضارة الغربية ، ووضعوا المواطن
المسلم في مواجهة بين الحضارتين العربية والاسلامية والاوروبية
الحديثة .

كذلك أرادوا تعطيم أداة الحضارة الغربية والاسلام ، وهي اللغة
العربية الفصحى التي تربط المواطن بماضيه وأمجاده ، وتربطه بمعقيدته
وكتابه ، وتربطه بحاضره في وحدة الثقافة والفكر ، وأثاروا قضية اللغة
العامة ، أثاروها في مصر بشكل قوى وسافر ودعا الدعاة الى العامة
المصرية وبشر سذنة الاستعمار ورسله بهذه الدعوة الجديدة الى العامة
ببجة أنها لغة الشعب ، وأن اللغة الفصحى بعيدة عن متناوله الفكري ،
وأن الثنائية اللغوية من أسباب ضعف الشعب العربي عامة ، وتأخره
لأنه يفكر بلغة ويتكلم بأخرى .

ودعا الداعون الى كتابة الادب الشعر والنثر القصة والمسرح
باللغة العامة ، وأصبحت قضية اللغة كثيرا من القضايا محورا للحديث
والحوار ، ومجالا للقول والجدل بين الاخذ بأسباب الفصحى
والتمسك بها ، أو نبذها كليا أو جزئيا ، ومحاولة الكتابة بالعامة .
واحتدت هذه القضية بصفة خاصة في مجال القصة والمسرح .

وأول مظهر تأثرها في المسرح العربي المترجم والمؤلف في أولها

القرن الماضي التاسع عشر والمرحلة الاولى من اطوار المسرح قبل الحرب الاولى على ما بينا فيما سبق .

كذلك اهتمت الحركة حول التثريب أو الاخذ بأسباب الحضارة الغربية بكل عناصرها وانقسم الناس حول هذه القضية أو الحركة بين مناصر للحضارة الغربية وضرورة الاخذ بها وترك موروثلتنا باعتبارها ملغيا وتاريخيا لا نلتفت الى الوراء للاخذ به أو استنثارته حتى لا نشحننا أسبابه . ومناصر للحضارة العربية الاسلامية أو الشرقية وضرورة التمسك بها واعتبار الشرق شرقا والغرب غربا ولا يمكن أن يلتقيا ، ومن داع الى التوسط بمعنى التمسك بالثقافة العربية والدين الاسلامي والقيم العربية الموروثة التي تبني الشخصية العربية الاسلامية أو الشخصية الشرقية وتميزها ، والاستجابة في الوقت ذاته لدواعي العصر بالاخذ بأسباب التقدم المادي والافادة من العلم الغربي ، وتفهم آدائه والتجاوب معها حتى نعيش العصر ولا نتخلى عنه .

لقد كان مسرح العشرينات في طبيعته وصورته العامة ، بل وفي بعض مضامينه مبعرا عن تلك القضايا بأشكال مختلفة ، ومعبرا كذلك عن قضايا أخرى فرعية نبعت من تلك القضايا الكلية أو العامة ، كقضية المرأة ووضعها بين السفور والحجاب ، ومشاركة الرجل في العمل والحياة ، وما ينجم عن ذلك من مشكلات ، وقضية الحكم الديمقراطي وملامته للمجتمع ، والقانون الاوروبي وتوافقه مع الشريعة وسوءات الحضارة الغربية وما عكسته على المجتمع من اشاعة روح الانحلال والفساد الاخلاقي وتفكك روابط الأسرة .. وما الى ذلك كله فما ظل من موم المسرح العربي طوال هذه المرحلة الثانية مرحلة البحث عن الذات ، أو عن هوية وسط هذا الخضم والصراعات التي فجرتها قوى الاستعمار والحضارة الغربية .

وقبل الحديث عن هذه القضايا واصداؤها في المسرح العربي نحب أن نعرض صورة عامة لشكل هذا المسرح ، أو ظاهره ، ونعني بهذا الشكل أو الظاهر الالوان المسرحية التي ظهرت يعد الحرب الاولى .

شكل المسرح :

عرفنا في مسرح ما قبل الحرب الأولى شكلا واحدا للفرق ، بمعنى أنها لم تتنوع بتنوع ما تعرض من أنواع المسرحيات بين مآسى أو تراجيديا ، وملاح أو كوميديا وفارس وغوفيل بل أن كل الفرق كانت تنوع عروضها وفق الأحوال وظروف الناس ، وما تراه مناسبا ، فنعرض المأساة الكلاسيكية أو الحديثة ، ثم الملهاة المترجمة أو المؤلفة ، وقد تمزج المأساة بالآوبريت أو ببعض مشاهد غنائية ، وقد تأتي في مقدمت عرض مأساة مثل «أوديب» بفصل كوميدي أو تختم به أو تختم بنفاه... الخ .

لكننا بعد الحرب نجد تطورا ظاهرا وواضحا في تخصص الفرق المسرحية ، فإن فرقة جورج أبيض التي تخصصت تقريبا قبل الحرب في التراجيديات الكلاسيكية ، استمرت فترة بعد الحرب كذلك في أداء هذه الألوان المسرحية وشاركتها فرقة رمسيس^(١) التي شكلها يوسف وهبي بعد عودته من إيطاليا وإن مالت هذه الفرقة إلى «الميلودرام» التي تخصص في تأليفها أنطون بيزك ، وأسماها بعضهم المأخاات من مثل مسرحيات : «الذباثح» و «عاصفة في بيت» إلى جانب بعض المسرحيات المترجمة مثل «راسبوتين» و «الكاردينال» .

ويقول لنداو أن فرقة يوسف وهبي أو رمسيس أصبحت مشوقة الجماهير ، واقتتحت أعمالها بمسرحية المجنون تأليف يوسف وهبي ، وإن كانت فكرتها — كما يقول — مقتبسة من فيلم أمريكي ومن مسرحيتين فرنسيتين أدمجها ببعضهما . وكانت المسرحية الثانية لرمسيس هي «الشياطين السود» وقد لاقحت كذلك نجاحا كبيرا ، وشاهدها الوزراء وعلية القوم .

وربما لاقحت هذه الفرقة ذلك النجاح الكبير لاقبال الجمهور على

(١) تأسست سنة ١٩٢٣ م .

مشاهدة عند من الممثلين المبدعين الذين سمعهم الفرقة مثل عيسى عيسى
وحسين ريان ولستفان روستي ومفتل عثمان وأحمد علام وغيرهم
نشاطي وحسن البارودي وروز اليوسف وزينب صدقي ومردوسي حسن
وفاطمة رشدي وتعلمت حسن وأمينه رزق .

وقد أظهر هؤلاء الممثلون مواهبهم في أداء ما أتيط بهم من الأكوام
الكبيرة والصعبة في كثير من المسرحيات الكلاسيكية ونجحوا وذاعت
شهرتهم بعد ذلك ، وانفصلوا عن رمسيس ليعملوا في فرق خاصة مثل
عزيز عيد وفاطمة رشدي .

ويقول نبيل كرامه^(١) : «لوفى عهد هؤلاء كان المسرح العربي قد
ابتدأ المراتب الثلاثة من التقدم الفني ، والابداع ، والمؤلف المسرحي
أصبح يعي أصول الترجمة والتأليف والإخراج الرفيع ، بعد أن ازدهرت
صفوف الفنانين برجال تعلموا في صياغة أدب المسرح والمسرحية
وتنقلوا بين مسارح العواصم الأوروبية يدرسون وينقدون في جميع
النواحي الفنية ، وينقلون عن الغرب أجمل روائحه الى اللغة العربية
ببيان سليم الصيغة والصيغة ، حتى باثروا في تلقيح ومزج هذه الأفكار
وصياغتها من جديد بأثواب عربية أصيلة تتلاءم والاجواء الشعبية ،
فأقبل الجمهور على حضور هذه المسرحيات وانتعشت وأردات الشباك» .

وأغرى نجاح فرقة رمسيس جورج أبيض على التعاون مع يوسف
وهبي فأنضمما معا سنة ١٩٢٦ ولكن هذا التعاون لم يعمر طويلا لما كان
بين الرجلين من التناقض في شخصيتهما ونوازعهما الفنية ، اذ كان جورج
ميللا الى الاتجاه الكلاسيكي ، بينما كان وهبي يعيل الى الميلودرام
والمرح الاجتماعي .

وهكذا عاد يوسف وهبي ليستقل بفرقة مرة أخرى ، ويواصل
تقديم مسرحيات جديدة بين مترجمة ومؤلفة ومقتبسة .

(١) المسرح اللبناني وآثاره في المسرح العربي ص ٩٦ .

ولتجه يوسف وهبى الى اللون الكوميدى تحقيقا لرغبة الجمهور .
وظل يوسف وهبى مواصلا عمله بعد عام ١٩٣٣ . حيث جدد مسرحه ،
ثم أصبح مديرا للفرقة القومية المصرية . وكان شرط هذه الفرقة
الحكومية تقديم مسرحيات مصرية صميمية . لكنه مع ذلك خرج عن هذا
الشرط بتقديمه مسرحيتين بترجمة طه حسين هما «أندرومك» لراسين
و «انتيجون» لسوفوكليس . وكان قد سبق لبعض الفرق في طور ما قبل
الحرب الاولى تقديمهما .

وقد أدى اهتمام يوسف وهبى بالمشكلات الاجتماعية في مسرحه
الى تجاوب الجماهير معه وازدادت شعبيته ، فلم يكتف بالتمثيل في دور
المسرح الخاصة بل قام بعرض رواياته أمام الجنود وفي التجمعات
الشعبية في بلاد القطر المصرى . وقد شارك بذلك في معارك الشعب
ضد اسرائيل وبريطانيا من فوق خشبة المسرح حتى بعد قيام ثورة
١٩٥٢ .

ولم يكن يوسف وهبى وحده في الميدان بعد ثورة ١٩١٩ بل شاركته
فرق أخرى كان لها وجودها وأثرها بما قدمت من مسرحيات خالدة
قدمها كبار الادباء . وأظهر هذه الفرق في ميدان الدراما الجلادة فرقة
جورج أبيض التى استمرت الى حين تقدم لونها التى عرفت به ، وفرقة
فاطمة رشدى التى قدمت عدیدا من المسرحيات الجيدة نثرية وشعرية
ومن بينها « مصرع كليوباتره » لآحمد شوقى ، « مجنون ليلى » له
أيضا (١) .

وفرقة عكاشة التى قدمت عروضها أول الامر على دار الاوبرا ثم
بعد ذلك على مسرح الازبكية الذى بناه لها الاقتصادى الوطنى الكبير
طلعت حرب ، واشترط عليها تقديم مسرحيات مصرية . وكان من بين
ما قدمته فرقة عكاشة قبل انتقالها الى مسرح الازبكية رواية «شمشون
ودليلة» وهى أول اوبرا كاملة قلم بتعريبها بشارة يواقيم ولحنها داود

(١) الدكتور فؤاد رشيد : تاريخ المسرح العربى ص ١٠٠ .

حينئذ ، ثم رولية «مارك انطون» و «كليوباترا» بقلم سليم نخلة
ويونس القاضي .

كما قدمت فرقة عكاشة مجسومة مسرحيات لتوفيق الحكيم سنة ١٩٢٣ .

يقول توفيق الحكيم في ذكرياته عن مسرح عكاشة^(١) : «هذه ليلة ذهبت الى دار الاوبرا أشاهد رواية لفرقة عكاشة ، فوجدت هناك زميلا لي بمدرسة الحقوق ، سألته عما جاء به الى ذلك المكان ، إلمني أنه ليس من المهتمين بالمسرح ، فأجبتني أن شقيقه هو مؤلف الرواية التي نشاهدها ، فعجبت لذلك وسررت به ، وقلت له : عرفني بأخيك هذا» .

وعرفت من صار بعد ذلك صديقي وشريكي في مسرحية غنائية هي «فخاتم سليمان» مصطفى أفندي ممتاز . وقال : كنت قبل أن أعرف مصطفى ممتاز قد قمت بتمصير مسرحية كوميدية أسميتها «العزيز» عن مسرحية فرنسية — ربما كان اسمها مفاجأة أرتور ، وقدمتها الى جوق عكاشة . وكان طلعت حرب في ذلك الوقت — وهو المعتبر منذ زلزال الاقتصاد القومي ، والمنشئ الاول لأول بنك مصري — قد فكر في انشاء مسرح مصري أيضا وشرقي غشيد مسرح حديقة الازبكية على الطراز العربي ، واشترط أن يكون التمثيل في هذا المسرح لمسرحيات مصرية وعربية ، فلا تعرض فيه مترجمات بنصها الا فرنسي وثيابها الفرنسية ، كما هو الحال في فرقة جورج أبيض أو عزيز عيد أو يوسف وهبي — الذي لاح ظهوره في الاقبح بفرقة جديدة على مسرح رمسيس . فإذا لم يكن هناك بد من نقل موضوع أجنبي فليعرض ممصرا أو مصرية أي مقتبسا ، كما كان يقال وقتئذ . فما يصلح من المسرحيات الاجنبية لحياتنا المصرية أجرى تمصيره ، وما يصلح للعبود التلويحية جعل في

(١) سجن العمر ص ١٧٦ .

عهد العرب أو المالكي وتخصص مسرح الأزيكية في هذا اللون ، لم يجد
عنه ، واستخدمت فيه اللغة القصصى اذا كان الموضوع جديا ، واللغة
للدراجة اذا كان الموضوع عسريا أو فكاهيا .

ومهما يكن من أمر اختيار طلعت حرب لفرقة عكاشة كى تمثل مسرح
الأزيكية الجديد وتقوم بتلك الرسالة ، فإن هذه الفرقة قد نجحت بفضل
مسونة بنك مصر المالية وتشجيع طلعت حرب فى ابراز الاوبريت
والاوبرا . وكل ما يحتاج فى اخراجه الى بذخ وانفاق .

ومن المسرحيات التى مهرها توفيق الحكيم لفرقة عكاشة « خاتم
سليمان » ، وفيها مشاهد غنائية فلم يتلمينها كامل الخلعى ، وبالنساء
زكى عكاشة ، وليست مستوحاة من ألف ليلة كما يشير العنوان بل هى
كما قال الحكيم عن احدى الروايات الفرنسية واسمها «غادة ناربيون»^(١)

ويشير اعلان هذه المسرحية أنها «أوبرا كوميك ذات ثلاثة فصول»^(٢)
وتكتب توفيق الحكيم مسرحية أخرى لفرقة عكاشة مستوحاة من ألف
ليلة وليلة أسماها «على بابا» ومسرحية «العريس» مثلت أيضا على
مسرح الأزيكية سنة ١٩٢٤ وهى مقتبسة عن مسرحية فرنسية يرجح
أن عنوانها «مفاجأة أرتور» ، وهى من الكوميديا الخفيفة التى تعتمد
على المفارقت والمفاجآت ومواقف سوء التفاهم^(٣) .

وهذه المسرحيات التى قدمها توفيق الحكيم فى شبابه قبل سفره
الى فرنسا سنة ١٩٢٥ ، أراد أن يسدل عليها ستار النسيان فلم يهتم
توفيق الحكيم بأن ينشر هذه المسرحيات التى وضعها قبل سنة ١٩٢٥
لأنه رأى أنها غير جديرة بالنشر : يقول :

(١) سجن العمر ص ١٧٨ والهلال العدد الثانى السنة السادسة
فبراير سنة ١٩٦٨ م ص ٥٣ .

(٢) الهلال العدد المذكور ص ٥٤ .

(٣) فؤاد حوارة فى الهلال العدد المذكور ص ١٢٦ .

هذه حياتي الفنية جلنبي مجهول لردت أن لا أتركه بعد ورائتي
لقصيه وأن أحتل عليه السطار ، لأنه في نظري اليوم لا يتجمل ولا يفتخر
ولا يجوز أن يهمل في عداد على ، ذلك هو عهد أئمتنا بكتلية القصص
التمثيلية لفرقة عاكشة حوالي سنة ١٩٢٣م .

ومن أئتنا المسرح في تلك المرحلة كذلك المسرح الغنائي ، على
صورة الاوبريت فقد استقل هذا اللون المسرحي عن الدراما ، ولم يعد
الفناء قاصرا على الروايات يمتزج فيها الفناء بالتمثيل ، أو قل يتكلف
الممثلون الفناء تكلفا ، أو يحشر فيها الفناء بين الفصول كما كان الحال
في المرحلة السابقة في أجواق اللبنانيين بل أصبح للفناء مسرحه المستقل
واقترب من الاوبرا . أو الاوبريت ، واشتهر فيه عدد من المصريين من
أمثال منيرة المهدية وملك ولوردكاش .

وعملت فرقة منيرة المهدية قبل الحرب العالمية الاولى واستمرت في
أثناءها وبعدها ، وان كانت تتوقف أحيانا ثم تعود . وكان من أشهر من
لحن لمنيرة المهدية الملحن المصري المعروف كامل الخيامي . وقد لحن كثيرا
من الروايات من بينها «كلامن» ، ثم «كلامينينا» .

وعلى أن مثل هذه المسرحيات الغنائية لم تكن قاصرة على فرقة منيرة
المهدية ومثيلاتها بل أن بعض مسارح الدراما كانت تعرض من حين لآخر
مسرحيات غنائية ، ومن تلك المسارح مسرح عاكشة الذي قسم بعض
المسرحيات الغنائية من تلحين الموسيقار سيد درويش كمسرحية «الضربة
الطيبة» و «البروكة» و «شهرزاد» (١) .

المسرح الهزلي : الكوميدي :

ويعتبر الريحاني وعلى الكسار نجمي المسرح الهزلي في هذه المرحلة ،
بل أن بدء عملهما كان قبل الحرب واستمر بعدها بنجاح بعد أن طوّر
كل منهما نفسه وأداه المسرحي . وقد بدأ الريحاني اتجاهه الهزلي

(١) راجع سجن العمر لتوفيق الحكيم ص ١٨٣ .

بتقليد شخصية ككشك بك^(١) التي اخترعها واستمر في إداها فترة طويلة ، ومن تمثل عدة ريفيا يرتدى المملحة والوجة والقفطان ، ويسرق في بفتح على الحينناوات ، اللاتي يحدث له مهن كثير من المارقيات ، والمواقف المضحكة .

يقول الدكتور فؤاد رشيد :^(٢) «رسم الريفاني لنفسه شخصية المعدة وأسماء ككشك بك» كما أطلق على قريته اسم «ككشك البلام» واستعان بفرقة من الراقصات ، وجعلها تقدم بعض المشاهد وأضاف الريفاني بعد ذلك شخصية «زعراب» تابع المعدة .

ولم يكن الريفاني أول من صور شخصية المعدة في مسرحيات كوميدية وعلى تلك الصورة التي عرض بها ككشك بك تحيط به الحناوات ، بل أن عزيز عيّد سبقه الى ذلك الدور ، ولاشك أن الريفاني تتلمذ على يد عزيز عيّد ولعله تأثر به في هذا الدور أيضا .

ويقول لنداو : «أن شخصية ككشك بك تعكس روح الرجل الطيب البسيط الذي يتلقى كل الامور ببساطة ومنسرح رحب ، من مشكلات الدنيا والمال والاحوال الاجتماعية ، والاخلاقية .

وكان ككشك بك يلقى المتابع ويقدم النصيح متبرعا دون أن يطلب اليه ذلك ، ككل انسان وقد تبع الريفاني في هذا خطوات استاذة عزيز عيّد ، واستمد موضوعاته من المسرح الفرنسي «الفودفيل» خاصة ، وان كان قد غير فيها كثيرا اجل تغييرا جفريا أحيانا ، مع اعطاء شخصيات الروايات كلها أسماء وملامح مصرية .

ويمالج في تلك المسرحيات بين ما يعالج مشكلات الريفي الساذج الذي يأتي الى المدينة لأول مرة فيلقاه من يخذله ويستولى على ماله ، وتصرف هذا الريفي الساذج البسيط عندما يلقي نساء المدينة .

(١) بدأ عمله المسرحي سنة ١٩١٤ ، في فرقة سلامة وإبيض ثم في فرقة عزيز عيّد (لنداو ومجلة دنيا الفن عدد نوفمبر سنة ١٩٤٦) .
(٢) تاريخ المسرح العربي ص ٨٧ .

يكن أول من اتصل يوم نجيب الريحاني ومن الكتاب أمين صدقي .
 وكان يوصى اليه بالفكرة ويشركه في بعض مواضع المسرحية ويرجعها
 أحيانا (١) . ثم انفصل عنه أمين صدقي واتصل بغنابيه على الكسار .
 وكانت أول مسرحية ناجحة لأمين صدقي مع الريحاني من « حفلة
 وحلاوة » (٢) وهي من نوع الفارسي من مشاهد استعراضية . وكتب
 أمين صدقي أناشيدها على أوزان موسيقية مطروقة (٣) .

واتصل الريحاني بعد ذلك ببديع خيرى ، وكان رفيق عمره واشترك
 مما في كتابة كثير من المسرحيات الناجحة والتي ظلت تعرض سنوات
 متتالية ، وعرف بها مسرح الريحاني وذاعت شهرته (٤) . ومن بين تلك
 المسرحيات الناجحة «حسن ومرقص وكوهين» . التي أعيد تمثيلها أكثر
 من مرة لنجاحها ، ولأنها كتبت بدقة حتى أن كل من شاهدها أحبها معها
 اختلفت عقيدته مسلما كان أو قبطيا أو يهوديا . ووصفها أحد شهود
 العيان بقوله : «حسن كان الرجل الانيق ، الواثق من نفسه ، المتقف
 المسلم رئيس شركة الصيدلة ، ولكن ليست له أى تجربة في أى شئ . الا
 في القدرة على اصطناع الاصحاء ، والصلات مع الحكومة ، وكوهين
 الرجل المحافظ أمين الصندوق والمالى الحقيق ، وليست له أى صلات
 اجتماعية . أما مرقص القبطى فهو الشريك في هذه الشركة الثلاثية ،
 والرجل الداهية ، الذى ينظر الى الامور نظرة واقعية . وعقيدته في
 كيفية معالجة الامور دون تعقيدات ، فهو يعرف من أين تؤكل الكتف .

وعليه يستند نجاح الشركة كلما وقع مع الشركاء في مأزق . وكانت
 الشركة كلما احتاجت الى بعض الاتصالات كان حسن يقتنص الفرصة

(١) راجع مقال : فن الريحاني اولى بالتكريم لحسن قواد ، صباح
 الخير .

(٢) راجع Worrell, The Moslem World Vol. X, 1920 p. 135.

(٣) تاريخ المسرح العربى ص ٩٠ .

(٤) راجع زكى طليمات ، الكتاب ، مجلد ١ عدد ٩ يوليو سنة ١٩٤٦

ويؤدي دوره بتجّاح ، وعندما يطلب مرقس مالا لبعض شؤون الصيدلية
كاد يبعد كونه من اليهودية إليه ، ولكن لا يستطيع كد من حسن وكوه من أن
يعبرا أمرا من أمور المال دون الاستعانة بمرقس الغبير المريض في
مثل هذه الامور .

ومن هنا يتضح في هذه الكوميديا كثيرها من مسرحيات الريحاني
ذات الطابع نفسه والتي قدما في مراحل الاخرة كانت ذات أهداف
اجتماعية ، وقد تخلّصت من الاستعراض الذي غلب على مسرحياته في
مراحل العشرينات وهكذا تقدم بديع خيرى والريحاني نحو معالجة
قضايا المجتمع المصرى في مرحلة ما بعد الحرب الاولى ، فكانا يقدمان
المشكلة في قالب من السخرية من الاوضاع السائدة ، وذلك دون أن
يؤذى أحدا بتلك السخرية ، مما جعل الريحاني محبوبا لدى الناس
جميعا في مصر (١) .

وكان من نفس الريحاني في الكوميديا على الكسار الذى اشتهر باداء
دور بربرى مصر الوحيد . وكان مسرح الكسار من النوع الهزلى
الفارس Farco . وكتب له أمين مدنى بعد انفصاله عن الريحاني ،
كذلك كتب له زكريا أحمد بعض مسرحياته الغنائية ولحنها .

وقد اجتذبت مسرحيات الريحاني وعلى الكسار معظم الطبقات
الشعبية ، وبعض الطبقات الاخرى المتوسطة والارستقراطية . الا أن
رواد مسرح الكسار كانوا في الغالبية من الطبقات الشعبية .

من هنا نستطيع القول أن الاتجاهات المتعددة للمسرح العربى في
مصر في هذه المرحلة استهدفت أرضاء طبقات الشعب المتعددة ، بين
الارستقراطية والمتقنين ، والبرجوازية والوسط المحافظ والشعبية ،
من أصحاب الذرف .

(١) راجع رشدى كامل : في شهريلات المينما الكاتب المصرى عدد
١٧ فبراير سنة ١٩٤٧ .

ويمكن القول بأن الطبقة الوسطى والبرجوازية الجديدة التي ظهرت خلال نصف القرن السابق. وبعد النهضة الصناعية والثقافية والزراعية التي أخذت مصر بأسانها بعد تولي محمد علي وخلفائه أمور الحكم في مصر . وازدياد طبقة الموظفين وازدياد نفوذها بعد الاحتلال الإنجليزي . كذلك ظهور طبقة كبار الملاك الزراعيين بعد امتلاك الفلاحين للأرض الزراعية في عصر سعيد وإسماعيل ، وازدياد دخولهم من الزراعة بعد الإصلاحات الزراعية التي قلم بها مهندسو الري الانجليز وانتشر زراعة القطن وارتفاع أسعاره في الحرب العالمية الأولى .

هكذا تطور الذوق المسرحي لدى هذه الطبقات النامية : وبعد أن كان المسرح في فترة ما قبل الحرب الأولى يتعثر في البحث عن شكل مناسب لأرضاء الذوق المصري العام ومحاولة التوفيق بين أشكال المسرح العالمي الكلاسيكي والكوميدي والتراجيدي ، والذوق المصري بالتمصير وإدخال الموسيقى والغناء قسراً بين الفصول أو في مقدماتها أو آخرها على ما يبتاه .

وإذا فقد تطور الذوق المسرحي بعد الحرب تدريجياً بنمو تلك الطبقات وامتلاك القدرة على تمويل الفرق المسرحية بأقبالها على عروضها مما مكّنها من الانتشار والتنوع ، والتنافس في تقديم الألوان المتعددة التي ترضى مختلف المشارب والأذواق .

المؤلفون واتجاهات المسرحيات :

تناولنا في عرضنا لصور المسرح وأشكاله جانباً من المسرحيات التي عرضت في هذه المرحلة ، وبعض مؤلفيها ، وكان معظم تركيزنا على المسرح المترجم أو المنقول والمغربي ، أو المصري والمقتبس وبقي أن نتحدث هنا عن الجانب المؤلف وموضوعاته ونوعياته بين الأساقفة والمهاجرة والمهزلة والتاريخي ، والاجتماعي ، أو الغنائي الاستعراضى .

وأهم المؤلفين في هذه المرحلة جماعة الثقيين بهم في مسرحيات ملقب

الحرب ، أمثال أمين الزويطي ، وإبراهيم رمزي ، ومحمود تيمور ، وكل هؤلاء اشتهروا وبنوا سمعتهم المسرحية فيما ألفوا أو عزبوا ونقلوا عن المسرح الغربي ، وبعض من كتّاب المسرح وغيرهم من بدأ يقدم مسرحيات في المرحلة السابقة لكن شهرتهم لم تبلغ درجة كبيرة الا في هذه المرحلة بعد الحرب . أمثال أمين صدقي ، وأنطون يزيك ، ويديع خيري ، وتوفيق الحكيم ، والشاعر الكبير أحمد شوقي ، وجاس علام ، ومحمود تيمور ، وعلى أحمد باكثير ، كما شارح في العمل المسرحي بالترجمة جماعة من كبار الكتاب والادباء أمثال خليل مطران ، وطه حسين ، ومحمد السباعي .

وفي هذه المرحلة التي اعتبرناها مرحلة البحث عن هوية وبناء الذات تشعبت جهود المؤلفين وتفرقت التيارات التي تنازعت المصريين بعد الحرب ، فذهبت بهم مذاهب . منهم من يدعو الى مصر اسلامية تأخذ بأسباب الاسلام الصحيح واقامة مسرح مصر الجديدة على أسس اسلامية وطيدة تستمد دعاءها من التراث الاسلامي النقي في شتى جوانب العقيدة والفكر والحياة . وكان للأزهر بشيوخه وعلمائه فضل دعم هذا الاتجاه ، كما أيده وشد من أزره جماعة من كبار المفكرين والادباء . وكان هذا الاتجاه يجد التأييد من الدولة العثمانية في أخريات القرن الماضي وأوائل هذا القرن وحتى قيام الحرب العالمية الاولى .

وكان لهذا الاتجاه بالضرورة مداء في الانتاج الادبي والفني ، وما أفرزته قرائنهم طوال سنوات ما بين الحربين العالميتين .

وساير كتّاب المسرح بالضرورة هذا الاتجاه ، فظهرت مسرحيات اسلامية ، تبث القيم الاسلامية أو تشيد أمجاد التاريخ الاسلامي لاهياء الوعي المفقود ، وتبصير المسلمين بمآثرهم وماضيهم المشرق ليستمدوا منه الروح والموث في مسيرتهم الجديدة نحو مستقبل أفضل . وربما كانت قضية الصراع ضد المستعمر الانجليزي ، وشعور المسلم بالظلم مما حفز على التمسك بأسباب هذا الاتجاه على أساس أن قوة الانسلام في الماضي مكبت المسلمين من التغلب على ضعفهم أمام القوى

للظلم التي كانت تسيطر على مقدراتهم ، ولكيهم بالوحدة والائتلاف
والتصميم والمثابرة والجهد تمكنوا من تحقيق المعجزات ، والفروع
دائرة النصر الى النصر والقوة .

وكانت بعض المسرحيات تستمد موضوعاتها من الفترة المشرقة في
تاريخ المسلمين ، فكان عصر صلاح الدين ويطولاته ، من أكثر العصور
جذباً لهذا النوع الاسلامي الجديد ، ولعبت شخصية صلاح الدين دوراً
هاماً في المسرح العربي والمصري منذ مرحلة نشوئه وبعد الحرب الاولى ،
واستمر هذا الدور حتى بعد ثورة مصر الثانية سنة ١٩٥٢ وفي مرحلة
تحرير الذات على ما سنبينه بعد .

ومن المسرحيات التاريخية الاسلامية في هذه المرحلة « عبد الرحمن
الناصر » لعباس علام^(١) كذلك قدم ابراهيم رمزي مسرحية « أبطال
المنصورة » بالعصرية الفصحى عن أحداث حملة لويس التاسع أيام
المماليك . واقتبس توفيق الحكيم من القصة القرآنية مسرحيته الذهنية
« أهل الكهف » .

واستمد المؤلفون من التاريخ العربي القديم وتاريخ مصر العربية
الاسلامية موضوعات كثير من المسرحيات ، منها لابراهيم رمزي « عزة
بنت الخليفة » ، و « بنت الاخشيدي » من قطر الندى و « الحاكم بأمر الله »
ولعبد الرحمن رشدي « المأمون » ولاحمد زكي أبى شادي مسرحية
« الزياء ملكة تدمر » أو زفوبيا ملكة بالмира ، وهي أوبرا تاريخية في أربعة
فصول ، تصور الاحداث بين هذه الملكة العربية وزوجها ، وكفاحها ضد
الرومان حتى انتهى الامر بهزيمتها وأسرها . ولغفر أنطون مسرحية

(١) عباس علام (١٨٩٢ - ١٩٥٢) من المؤلفين المسرحيين الذين
قدموا للمسرح خلال العشرينات والثلاثينات مجموعة مسرحيات بلغت
خمس عشرة مسرحية بين تاريخية واجتماعية وفكاهية . ومن أشهرها
عبد الرحمن الناصر التي كلفه بتأليفها طلعت حرب بفرقة ترقية التمثيل
(عكاكشة) سنة ١٩٢٠ . وهي باللغة الفصحى على خلاف مسرحياته الاخرى
التي صاغ معظمها بالعامية .

«السلطان صلاح الدين وهلكه أورشليم» باللغة الفصحى وثقوية وتطلع
في ٦٢ صفحة •

ولاحمد شوقي في المسرح الشعري «عنصرة» و «على بك الكبير»
و «مجنون ليلى» و «قمباز» ، وقدم نثرا مسرحية «أميرة الاندلس» •
هذا الى مجموعة أخرى من المسرحيات التي لم يتح لها أن تعرض
لؤلفين أقل شهرة ، وصدرت بعضها في مؤلفات كتبت بالفصحى نثرا أو
شعرا للقراءة (١) •

واتخذ بعض المؤلفين من التاريخ القومي المصري في عصر الفراعنة
مادة لكثير من المسرحيات ، وكانوا بهذا يسايرون الدعوة الى الفرعونية
أو المصرية التي تبناها كثير من الكتاب في هذه المرحلة وبخاصة بعد
الثورة المصرية سنة ١٩١٩ ، وقد زكى هذه الدعوة عدة عناصر تضافر
بعضها عن عمد ووعى وساعد البعض الآخر دون عمد ، فمن ذلك تلك
الاكتشافات الاثرية العظيمة التي كان ألمعها وأشدّها بريقا الكشف عن
مقبرة توت عنخ آمون ، والتي ظلت اصداؤها تتردد في مصر وأثناء
العالم لما أظهرته من كنوز معجزة تنبئ عن حضارة الفراعنة ومقدرتهم
ورقيهم في شتى مجالات الصناعة والفنون •

وقد أشاد الادباء والشعراء بتلك الحضارة الفرعونية ، وعدوها
مفخرة لمصر الحديثة والمصريين المحدثين الذين يقيمون على الأرض
نفسها ، ويمكنهم أن يأتوا بمعجزة ثانية وحضارة جديدة لو اتحدوا
ووجدوا من بينهم من يسوسهم معه فيكون الكل في واحد ، كما بين
الحكيم في «عودة الروح» الذي رأى بما بث من حوار بين مفتش الآثار
الفرنسي والانجليزي أن تلك الوحدة بين الحاكم والمحكوم هي سر عظمة
المصريين القدماء • وسيكون ذلك كذلك سر عظمة المصري المحدثين اذا

(١) راجع ببليوجرافيا المسرح المصري والعربي في آخر كتاب
«دراسات في المسرح والسينما عند العرب ليعقوب م. لنداو ترجمة أحمد
المغازي» وطبع الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٦٢ •

أصبح لهم ذلك القائد الذي يستطيع أن يلعب الدور من جديد . كما حاول توليف الاصكليم كتلية مسرحية «أمينوسا» مستمدة من عصر الفرعنة .

وقد أشاد شوقي في فرعونياته بالدور المصري القديم ، كما دججت المقالات ، وكتبت القصص والروايات التي تكشف عما أحس به المصريون من رغبة في العودة الى روح مصر الفرعونية ليعود لهم من جديد الروح الخائبة ليعود مصر قوية ، وتصبح تابعة لا متبوعة .

وهذه الدعوة كل من عارض الدعوة الاسلامية والعربية ، وكان الاقباط بطبيعة الحال في طليعة من تبنوا هذه الدعوة . وتبناها كذلك لطفي السيد وكثير من تلاميذه . وزكاها المحتلون الانجليز ، ورأوا فيها عزلا لمصر عن ماضيها العربي الاسلامي الغريب ، وعزلا كذلك عن كيانها العربي الاسلامي المعاصر .

ومهما يكن من أمر فان هذه الدعوة وجدت طريقها كذلك الى المسرح ، فأملى الكتائب أقلامهم من أحداث التاريخ الفرعوني وأمجاده . وكانت مسرحيتا شوقي «قمبيز» و «مصرع كليوباترة» من بعض آثار تلك الدعوة . كذلك مسرحية على أحمد باكثير «اخناتون ونفرتيتي» وهي مسرحية في أربعة فصول باللغة العربية الفصحى ، وتصف بعض صور الحياة في عصر هذا الفرعون صاحب دعوة التوحيد^(١) . ومسرحية محمود تيمور «عروس النيل»^(٢) ، ومن مسرحيات غير المعروفة مسرحية «كاهن آمون» لأحمد صبرى^(٣) .

وتبنى جماعة ممن ثقفوا بالثقافة الغربية الأوروبية الدعوة المصرية

(١) مسرحية من الشعر الحر صدرت سنة ١٩٤٠ عن مكتبة مصر بالقاهرة .

(٢) مسرحية موسيقية ٣ فصول بالعمليه تحكي قصة فرعون الذي يخدع النيل ويحرمه من عروسه التي تقدم له كل عام ، ليقدم بديلا عن ذلك تمثالا لاخته ، صدرت بالقاهرة سنة ١٩٤١ .

(٣) طبع النهضة المصرية بالقاهرة سنة ١٩٣٨ .

أى أن تعفى مضر في طريقها نحو الحضارة دون أن تلقى بالألى الملحق
 بقدر يزيد عما ينبغي للحفاظ على شخصيتها دون الضياع فيه أو
 الالتفات اليه بدرجة تمنعها عن مواصلة السير نحو العصرية أو الأخذ
 بأساليب الحضارة الأوروبية والالحاق بالعصر دون توان . وقد واجه
 هؤلاء الدعاة ما أبداه بعض المترددين من تشوف لعدم مناسبة كل
 ما جات به الحضارة الأوروبية للشرق أو لمصر والمغرب والمسلمين
 تشبها بأقوال مضت وشاعت مضمونها أن الشرق شرق والغرب غرب
 ومحال أن يلتقيا . وكذلك للاختلاف الاساسى بين مفهوم الحضارة
 العربية الاسلامية وخاصة فيما يتصل بالانسان والعقيدة ومفهوم
 الحضارة الأوروبية التى يرى هؤلاء أنها مسيحية فى اطارها العام .

الا أن دعاة الحضارة الأوروبية دفعوا بأن هذه الحضارة حضارة
 انسانية عامة علمانية فى اطارها العلم ولا تتبع ديانة أو عقيدة بعينها ،
 وهى نابعة فى أصولها الاولى من مجموعة حضارات البحر المتوسط من
 حضارات مصر القديمة والفينيقية واليونانية والرومانية ، كما أنها
 استمدت كذلك من الحضارة العربية الاسلامية بعض عناصرها عن طريق
 اللقاءات المتعددة عبر التاريخ عن طريق بيزنطة ، والحروب الصليبية
 فى الشام ومصر وشمال افريقيا ، واسبانيا .

واختلفت درجات الحماس لهذه الدعوة الأوروبية ، فلتخذ بعضهم
 طريق التطرف ونبذ كل قديم بل ونبذ القيم الموروثة الثانية ، والدعوة
 الى الأخذ بالقيم العصرية الجديدة ، وبعضهم يرى الاعتدال والتوسط
 والأخذ بأسباب الحضارة المادية دون غيرها مما يعمس القيم الانسانية
 التى تميز الانسان العربى المسلم عن غيره الأوروبي المسيحى أو الملحد .

وكان من بين الدعاة لهذه الحضارة جماعة من المفكرين والادباء
 وقادة الإصلاح ممن تلقوا علومهم فى أوروبا . ويمكن أن نشير هنا الى
 الدكتور طه حسين كعلم من اعلام هذه الدعوة ، كما كان توفيق الحكيم
 وهيكلى على اختلاف فيما بينهم . وقد آثار الدكتور طه حسين جدلا حول
 دعوته الى الحضارة اليونانية ، وأن مصر تنتمى فى الحقيقة الى حضارات

البحر للتقريب، وإنما ينبغي أن نلاحظ هنا أن الملم الحديث والفكر
الأوربي • واثلا كتبه الضخمة الباطلي الذي بث فيه أفكار فلسفة
ديكارت بجدلا كبيرا في الاوساط الادبية والفكرية في مصر • ١٨١٦

وكان طبيعيا أن يظهر هذا الاتجاه في المسرح كما ظهر في الادب
بالميل الى نقل كل ما يمكن نقله من تراث الغرب في المسرح للإفادة منه،
وتقليده، ثم الانفصال عنه بعد الممارسة الناجحة لابتداع مسرح ذاتي
محلي •

وظهر الاتجاه الى المسرح الاوربي فيما نقلته أجواق المسرح اللبناني
والمصري في المرحلة السابقة على الحرب، كما ظهر كذلك في إعادة ترجمة
كثير من أعمال مشاهير كتّاب المسرح الاوربي وبخاصة من الفرنسيين
والانجليز سوى الايطاليين والالمان وغيرهم • فضلا عن المترجمات
الخاصة للفرق المسرحية والتي تصرف فيها النقلة، أو المبرهون
والمعصرون والمقتبسون وأشرنا الى كثير من ذلك عند الحديث عن صور
المسرح وأنشكاه •

والجديد في هذه المرحلة كما قلت أن كبار الادباء أعادوا ترجمة
روائع المسرح الكلاسيكي والرومانسي والاجتماعي والواقعي، ومنهم
طه حسين الذي ترجم لمسرح الدولة مجموعة مسرحيات هي أنتيجون
لسوفوكليس، والكوترا، وأوديب. وترجم خليل مطران «يوليوس قيصر»
و «الملك لير» و «ريتشارد الثالث» لشكسبير، وترجم لشكسبير بعض
الادباء أمثال محمد عوض ابراهيم الذي ترجم له «هنري الثامن»
و «الليلة الثانية عشرة»، وترجم محمد السباعي «ماكبت»، و «تاجر
البندقية»، وترجم ابراهيم رمزي «ترويض النمرة» •

وعن المسرح الكلاسيكي الفرنسي ترجم طه حسين «أندروماك» عن
راسين^(١) وترجم خليل مطران «السيد» لكورني^(٢) •

(١) في خمسة فصول باللغة العربية الفصحى سنة ١٩٣٥ م
(٢) ترجمها باللغة الفصحى سنة ١٩٣٣ م وطبعت بالقاهرة سنة
١٩٣٦ •

ومن المسرح الرومانسى الفرنسى ترجم مصطفى لطفى المفلح
«الشاعر أو سيرانوا دى برجرالك» لادمون روستان ، وعن الرومانسية
الالمانية ترجم محمد عوض ابراهيم «فلاوست» للشاعر جوتة .

وعن المسرح الواقعى والاجتماعى ترجم ابراهيم رمزى لابسن
مسرحية «عدو الشعب»^(١) وترجم ليرنارد شو عدة مسرحيات منها
«عربة المتفاح» ترجمة محمد عوض ابراهيم .

هذه أمثلة تدل على مدى اهتمام الادباء بتقديم نماذج من المسرح
الاوروبى الكلاسيكى والرومانسى والحديث لجمهور رواد المسرح وطلاب
الادب والمتابعين .

وكن للواقع الاجتماعى فى مصر آثاره على الادب والفن عامة
والمسرح بصفة خاصة ، وتأثر هذا الواقع الاجتماعى فى مرحلة ما بين
الحربين بعدة عوامل ، منها الواقع السياسى ، من موقف المستعمر
والكفاح الرسمى والشعبى ضد هذا الوجود الذى خطط له دهشة
الاستعمار البريطانى ، وكانت مرحلة ما بعد الحرب الاولى مرحلة شد
وجذب بين ممثلى الاستعمار فى مصر وبين الزعماء السياسيين منذ ثورة
١٩١٩ ونشأة الوفد ، وطلبه الاشتراك فى مؤتمر مونترى ثم نفى سعد
زغلول وعودته من المنفى ، وحضور لجنة ملنر وتصريح ٢٣ فبراير سنة
١٩٢٢ بمصادور الدستور المصرى سنة ١٩٢٣ ، وتشكيل حكومة دستورية
وطنية برئاسة سعد زغلول ومقتل السردار ، وعلان نكوص الانجليز
عن عودهم بالجلاء وتشديد قبضتهم على السياسة والحكم فى مصر
وانفرادهم بحكم السودان ، وكفاح الوفد ضد الانجليز والملك وهوانقسام
الاحزاب فيما بينها ومحاولة الملك والانجليز اللعب بالاغزاب ، وحدوث
الازمة الدستورية وتولى مدعى الوزارة سنة ١٩٣٢ ، ثم الاضطراب
السياسى بعد ذلك وقيام الازمات السياسية فى الحكم سنة ١٩٣٣
وما بعدها حتى عام ١٩٣٦ حين عاد الوفد الى الحكم واضطراب الانجليز

(١) طبعت بالقاهرة سنة ١٩٣٢ .

الى التعلق مع الوفاء والقبول الشعبية لظهور بواحد الازمة الدولية
التي مهدت لقيام الحرب الثانية وكان ذلك باعتداء إيطاليا على الحبشة
واحتلالها وقد أدت هذه الازمة الدولية ببريطانيا الى عقد معاهدة سنة
١٩٣٦ واتسحاب القوات الانجليزية الى القنصة واحتفاظها ببعض
القواعد .

كما أن الازمة الاقتصادية العالمية الطالعة أثرت في البلاد قائما
سيئا كانت لها فiolها وكوارثها التي أحس بها المواطنون المصريون في
سنوات ١٩٣٠ وما بعدها .

وانعكست جوانب هذه التيارات السياسية والاجتماعية ومشكلات
الصراع بين الشعب والحكومة من جانب والمستعمرين الانجليز من جانب
آخر بصور متعددة في مسرح هذه المرحلة . وظهرت قضية الحكم أو
مشكلة الحكم في مسرح توفيق الحكيم فيما آله من مسرحيات في هذه
المرحلة التي اتسمت باللون الذهني والرمزي ، وعالج هذه المشكلة في
مسرحية «براكسا» التي اقتبس موضوعها من المسرح اليوناني (١) .

وقد ظهرت الطبعة الاولى من المسرحية علم ١٩٣٩ عقب الازمة
التي اثارها الكاتب عن البرلمان عام ١٩٣٨ (٢) وكان ذلك اثر مقال له في
مجلة آخر ساعة قدمه مصطفى أمين بعنوان : «أنا عدو المرأة والنظام
البرلماني لان طبعية الاثنين في الغالب واحدة .. الثرثرة» .

ويهاجم فيه الحياة النيابية والديمقراطية بصورتها المفجة التي
نقلناها عن الغرب واتخذها الملك والانجليز والاحزاب لعبة للتحكم في
مصر الشعب ، وأصبح من نتائجها التناقص على الوزارة والمناصب
الوزارية ، وأعمال مصالح الشعب التي تضع في زحمة الخلافات

(١) راجع دراسات في المسرح والسينما ليعقوب لنداو ص ٢١٠ .
ومسرح توفيق الحكيم «المسرحيات السياسية» لفؤاد حوارة ص ٢٧٠ .
(٢) فؤاد حوارة ، المسرح السياسي ص ٦٦ .

المصرية والمخاضات الانتفضية التي أدت بالبلاد الى النزاعات والفرقة
والهداء بين الطلائع في اقليم مصر لاختلاف الانتماءات الحزبية •
وكتب توفيق الحكيم في ذلك العام (١٩٣٨) عدة مقالات في الموضوع
نفسه • مما يدل على أنه كان يشغل باله ، كما شغل بال كثير من
المصريين • ويقول غزاد حوارة :

«وكانت تلك الازمة سببا مباشرا في كتابات سياسية عديدة نشرها
المكاتب لتأييد رأيه الاول والسخرية من الديمقراطية المزيفة كما أسماها ،
والدفاع عن حرية الرأي في المقال تلو المقال • مستشهدا بآراء كبار
المفكرين والفلاسفة ، والاغريق منهم بصفة أخص •

•• وأثناء ذلك توقف عند ارستوفانس أكبر هجائي عصره • ولاشك
أنه وجد في هزلياته السياسية الساخرة بعض الشفاء لنفسه ، كما وجد
في مسرحيته «مجلس النساء» أو «النائبات» اطارا ملائما لتأييد رأيه
والسخرية من الحكام الذين حاولوا الحجر على حرية رأيه ، والتهمك
في الوقت نفسه على المرأة المصرية •

و «براكسا» هو اسم بطلة المسرحية • ومن خلال المسرحية يقدم
الحكيم بعض أفكاره السياسية فهو يدعو المفكرين والفلاسفة الى
النزول الى ميدان العمل السياسي وتحريض الشعب على الثورة على
حكامه الفاسدين وتولى الحكم بنفسه ولمصلحته •

«وإذا كانت المسرحية قد انتهت بالدعوة الى أن يحكم الشعب نفسه
بنفسه ، فلنأخذ لم توفج حوسيلة تحقيق ذلك»^(١) •

ولم تكن مسرحية «براكسا» هي وحدها في هذه المرحلة التي تعالج
قضايا سياسية واجتماعية وعلاقة الحكم بالمحكوم ، ومناقشة قضايا
الدكتاتورية والديمقراطية • وما الى ذلك بل سبقها مسرحيتان ، وأن

(١) راجع مسرح توفيق الحكيم •

(٢) المسرحيات السياسية ص ٢٨٤ •

خلال الرمز غيما مفتاحيا وراء قضايا فكرية مجردة ، وأعطى مسرحيته «أهل الكهف» ، و«نهر الجنون» .

على أن الحكيم ينف من قضايا بلاده موقفين متباينين في معالجة المسرحية ومسرحيته ، فهو في مقالاته واضح صريح ، يقصد إلى القضية مباشرة دون مواربة ، لكنه في مسرحه يلونها بالرمز والتجريد ، والمضالعة الفكرية التي تتمثل في الحوار المني النابض ، وتناول الأفكار ، والبحور وراء ظاهر القضية لسبر أغوارها وأبعادها المختلفة وراء هذا الظاهر . ومن هنا اتخذ الحكيم لقضاياها العامة سياسية كانت أو اجتماعية شكل الرمز من خلال الأسطورة سواء أكانت أسطورة قديمة يونانية أو غيرها أو مصرية قديمة ، أو عربية شرقية كالملك شهريار وشهرزاد في ألف ليلة .

ومع هذا فإن الحكيم لم يلجأ إلى هذا الأسلوب الفني والذي عرف «بالمسرح الذهني» إلا بعد عودته من فرنسا وإصداره أول مسرحية من هذا اللون سنة ١٩٣٠ وهي «أهل الكهف» ثم توالى بعد ذلك المسرحيات من هذا اللون ، بل لا نعدو الحق أن قلنا أن هذا اللون كان الأثر يمدى نفس الحكيم وقلبه بعد ذلك وهو يحاول أن يفي في هذه المسرحيات بغرضين كانا يعملان في نفسه ، الأول أن يعبر عن أفكاره في شكل فني رفيع ، والثاني أن يوصل هذه الأفكار للناس ، وهو يحاول في هذه المسرحيات أن يعبر كما يقول المسافة بينه وبين خشبة المسرح .

يقول الحكيم : «المسرح في جوهره قضية ومشكلة ، وليس حدثاً ، ولا عرضاً لحياة . أن الكتب المسرحية يبدأ من القضية إلى الحياة ، بينما القصص أو الروايات يبدأ من الحياة إلى القضية» ويقول : «المسرح قضية بشكل حاسم قاطع . . أن منصة المسرح هي حلقة مصارعة الثيران ، ولكن المصارعة ليست ملعبة بين إنسان وثور ، إنما هي مصارعة الأفكار والعواطف» (١) .

(١) الهلال العدد الخاص عن توفيق الحكيم العدد الثاني السنة ٧٦ فبراير ١٩٦٨ من مقال على الراعي ص ٩٣ .

ويطالع سعد أردش هذه الجفوة بين خشبة المسرح وتوفيق الحكيم بناء على تلك الخاصية التي ذكرناها في مسرحه بعد العودة من باريس ، يقول أردش : «ولقد كانت هذه المذهنية التي اتجه اليها الحكيم مؤسسا لمسرحنا الحديث رأس الحربة في الصراع الذي وقع مسرحه ضحية له منذ البداية فقد بدأ رجال المسرح وحملة الاقلام يثيرون الغبار حول هذه المذهنية ، ويشرعونها سلاحا في وجه مسرح توفيق الحكيم ، يحكم عليه بالجمود بين صفحات الكتاب ، ويحرره من القدرة على التنفس والحياة على خشبة المسرح . وقد أخذ هذا الاتجاه ينمو ويتزايد حتى تحول إلى فكرة ثابتة تناقلتها الاجيال المتتالية من الثلاثينيات ، وأدت هذه الفكرة الى فقدان التوازن بين غزارة انتاج توفيق الحكيم وندرته عرضه على المسرح»^(١) .

ومع أن توفيق الحكيم كان مبدع هذا اللون الرمزي والتجريدي في معالجة بعض القضايا السياسية والاجتماعية المصاهرة الا أن بعض الكتاب ممن أبدعوا للمسرح تناولوا بعض تلك القضايا تعريضا أو تلميحاً في مسرحيات تاريخية أو قد تبدو بعيدة عن جو العصر ومشكلاته لكنها لا تعدم اسقاطات سياسية كما هو الشأن مثلاً في « مصرع كليوباترا » وقد ألفها أحمد شوقي في زمن كان الصراع فيه بين المحتلين الانجليز والشعب المصري وحكامه وسياسييه في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الاولى وثورة ١٩١٩ وعلان الدستور وتلاعب السلطة الانجليزية ومماطلتها في الجلاء حتى أوائل الثلاثينات .

وقد اختار شوقي موضوعه في فترة ضعف الدولة البطلمية على عهد آخر مملكتها كليوباترا حين جاء قيصر لاحتلال مصر والنزاع بعد مقتله بين انطونيوس واكتافيوس على وراثة عرش القيصرية في روما ، واحتلال مصر والقضاء على مملكتها واستقلالها .

(١) الهلال العدد السابق عن مقال لسعد أردش بعنوان : «تجربتي مع مسرح الحكيم» ص ١١٣ - ١١٤ .

في حكم الشريعة الشرعية انطلقت كثرة على التصريح ، وانما
 الحركة للقومية الوطنية التي كانت شوحا كغيرها ونفسها ، ولم يقتصر
 اليها بسن الثباب الجليل في عصره ، ومن الاساليب التي انبجها
 شوقي الى موضوع القصة وأحداث التاريخ الحقيقية ، ولا التسلية
 المشهورة تتداولها الاسنة وتشددا كما لعب الحكام بحملات الجماهير

اسمع الشعب ديون كيف يوحون اليه
 من الجو هتافا يحيلني قاتله

فعلوا الشوارع يفتون بعكاهم ولا يحرون ما يحرون من محاولات
 السيطرة على مصائرهم ، وسلب حرياتهم ، وهما يحسبان أيضا أزمة
 الديمقراطية في مصر ولعب الاحزاب ورجلها بأهواء الناس في سبيل
 الحصول على مناصب الوزارة والحكم دون للملء بالخلاص في سبيل
 مصالحهم ومصالح الوطن عامة .

وشملت الاوضاع الاجتماعية ، والاضاح المتصلة بسلوك الناس ،
 وأحوالهم في معاشهم ، وعلاقتهم بعضهم ببعض ، والمقلد السائدة ،
 ومظاهرها في المناسبات الخاصة والعامة ، شغل كل ذلك الاديء على
 اختلاف درجاتهم ، فعبروا بطرقهم الخاصة كل بما يملكه من أداة
 التعبير ان شعرا أو نثرا مقالا أو قصة . وكان طبعيا أن تنعكس بعض
 جوانب تلك الحياة الاجتماعية ومشكلاتها الحادة التي ظهرت على سطح
 تلك الحياة في مرحلة ما بين الحربين .

ولعل أهم تلك المشكلات ، مشكلة التفرنج ، أي محاولة تقليد صور
 الحياة الأوروبية في اللبس والمأكل والمأدات والسلوك ، واضطاع
 اللغة الخاصة في الحديث وتكلفتها . والآخر ببعض المظاهر التي لا توافق
 مزاج الخلقة من الآلة العربية الإسلامية فتعرضها مع الدين والتقليد
 كالرقص الاغربي ، والمنعوز الفاضح للمرأة في الشارع والمجتمعات ،
 وشرب الخمر ولعب القمار والاختلاط بين الرجال والنساء من كل فلكة
 مما ذاع بتأويله في مقالاته الاديء وأعمالهم الفنية بين مؤيد ومعارض .

كذلك مشكلة الفوارق الطبقية بين الطبقات الاجتماعية، وما تحفقه
الملاكات بينما من فقيدات ومشكلات ، وفوارق النخى والفقرة ومشكلة
الفقر وما يؤديه من الاكدام على ارتكاب بعض الجرائم أو الوقوع في
برائن بعض الزناكل .

تعرض مسرح الميودرام لبعض قضايا المجتمع بصورة حادة على
ما قدمنا في الحديث عن مسرح يوسف وهبى وغرقة رمسيس وما قدمه
له بعض المؤلفين أمثال أنطون يزيك وما قام يوسف وهبى نفسه بتقديمه
مثل مسرحية «لؤلؤ الفقراء» التى لقيت اقبالا شعبيا كبيرا .

وتناول مسرح الفودفيل والكوميدي في عدة مسرحيات بعض تلك
القضايا الاجتماعية بصورة هزلية صارخة ، أو بصورة ساخرة على
ما فعل مسرح الريحاني فيما كتبه محمد صدقى ومحمد تيمور ويديع
خبرى .

ومعظم تلك المسرحيات كما قلنا بالعامية .

وقدم توفيق الحكيم مجموعة من المسرحيات في مسرحه الاجتماعى
تعالج بعض تلك القضايا الاجتماعية ، ونقف عند مسرحية واحدة مما
كتبه في عشرينات هذا القرن وتعرض لقضية المرأة في المجتمع المصرى،
وكلت تشغل بال كثير من رجال الفكر ودعاة الاصلاح في مصر بعد دعوة
قاسم أمين الى تحرير المرأة ومشاركتها في الحياة العامة ، وبعد تبني
هدى شعراوى لقضية المرأة ومشاركة المرأة المصرية الرجل في ثورة
١٩١٩ ويدخل المرأة الجامعة لأول مرة وظهور رائدات من سيدات
المجتمع كاديلت وصحفيت ومرييات فاضلات أمثال سيزا نبراوى
ونبوية موسى ، وسهر القلماوى وأمينه السيد .

وكان بعض الكتاب يشك في مقدرة المرأة المصرية ، أو يقف منها
موقف التوجس والحذر بل والعداء أحيانا ، كما ظهر في كتابات العقاد
وتوفيق الحكيم .

ومن المسرحيات التى تناول فيها قضية المرأة «المرأة الجديدة» التى

كتبها لأول مرة في صيف عام ١٩٢٤ ، ثم أعاد كتابتها مرة أخرى سنة ١٩٥٢ ثم قسمها ككلية المسرح النوع سنة ١٩٥٩م ونقتبس من مؤاد دواره عرضه لهذه المسرحية في صورتها الأولى (١) قبل أن يجرى عليها التعديلات ويعيد نشرها . وهي في ثلاثة فصول .

الفصل الأول يعرض فيه شخصيات المسرحية فتتعرف على «محمود» الأرمل الثرى الذى يضى حياة لاهية بعد وفاة زوجته ، ويحرص على أن تعيش ابنته الشابة «ليلي» مع عمته المحجوز بعيدا عنه لذا توليت هذه العمه حلول الاسراع بتزويج ليلي كي لا تضطره إلتامتها الى الحد من حريته ولهم .

أما ليلي فهي من أنصار تحرر المرأة وسفورها ، ولذلك فهي ترفض الزواج ، كما تتعرف على سامي الذى يشارك محمود حياته العليبة بعد أن هجرته زوجته نعمت منذ بضعة أشهر .

وتدور أحداث الفصل الثانى في شقة سليمان في نفس العمارة التى يملكها محمود ، فخرى نعمت — المؤمنة هي الاخرى بالنهضة النسائية — وقد توثقت علاقتها بسليمان الاعزب .

ويقوم محمود بمحاولة تزويج سليمان من ليلي ، فلا يوفق ، وعندما يلتقى سليمان بليلي يعجب بها ويمرض عليها الزواج ، فترفض حرصا على حريتها . وتحدد ثمفارقلت ينتهى فيها الامر الى أن تشك نعمت في علاقة زوجها سليمان بصديقتها ليلي ومحاولة الثانية أخذ زوجها «سامي» منها وأنها كانت السبب وراء انفصاله عنها .

وفي مشهد من مشاهد الفصل الثانى وهو المشهد الثالث تؤكد فيه نعمت لسليمان ملكيتها له مثلما تملك ليلي الشقة التى يسكن فيها .

وفي الفصل الثالث يظهر مكان الاحداث في عزة محمود حيث قدم

(١) الهلال العدد للشاخص بتوثيق الحكيم من ١٣٩٠ .

سليمان الخطبة ليلي التي تمثل ركنة الفكرة للزواج وصحة الزواج في هذا الفصل الأخير من المسرحية التي سلسلة من الأحداث للكشف عن العلاقات الخفية بين الأبطال والتي كانت مترابطة فيها خيوط التزاما حتى بلغت هذه المرحلة الأخيرة فتظهر حقيقة علاقة ليلي بسامى زوج صديقتها نعمت ، كما تفتضح علاقة هذه الأخيرة بسليمان ، وتسبق الزيجة والخطبة . ويختتم سليمان سفره : يحيا السفر .

والعجيب أن بعض خيوط «الحدوتة» في هذه المسرحية ، وعناصر من بنائها الدرامي تتصل بوشلنج وأصحة بمسرحيته المعروفة التي تحولت الى فيلم سينمائي ، وأغنى «رملصة في القلب» .

وليلي هذه الفتاة المتحررة في علاقاتها بالرجال ، وتمثل النموذج الأوروبي للمرأة الذي عطلت المرأة المصرية تقليده ، والخروج عن كل المواضعات الاجتماعية والدينية ، هذه المرأة وإن بدت مقبولة مرغوبة من بعض الرجال من طلائع التفرنج أو بعض المثقفين منهم إلا أنها مرفوضة في أعمق الرجل المصري الذي لازالت تعيش فيه صورة المرأة الشرقية المسلمة المحجبة التي تعيش في تقليدها ، وترعى حرمة الزوج والزواج ..

ومن عجيب المصادف أن يتعرف كاتب آخر من جيل الحكيم لهذا النموذج نفسه في رواية من رواياته غيمرض المزنى في « إبراهيم الكتنب» لليلي المتحررة المثقفة الجريئة المؤمنة بحرية الحب والعلاقة بالرجل دون رباط الزواج على عكس الصورة الأخرى التي عرضها لسنية من أصل ريفي ومليء المرعة التي اتخذها كما يقول كالمحطة في طريق الحياة .

والغضائيا الاجتماعية في هذه المرحلة كانت كما أشرت شاغل الأدياء والشعراء لما كانت تمر به مصر والمجتمع المصري من تحولات وتغيرات كبيرة منذ اتصال مصر بأوروبا طوال عصر النهضة وقبل الحرب الأولى . وزاد إيقاع هذه التغيرات بوضوح بعد الحرب وعلى وجه التحديد في فترة ما بين الحربين وحتى نهاية النصف الأول من هذا القرن العشرين .

المرح الشيعري شوقي وأبداعه المرحي

جاء أبداع شوقي في مسرحه الشعري مواكبا للنهضة المسرحية في مصر ، لكن هذه النهضة وإن بحث في أولها مفتعلة المبالغ ، لا تتبين فيها ملامح خالصة للشكل ولا للمضمون فالخلط بين المترجم والمصري والعربي والمؤلف يبين التاريخي والاجتماعي والسيلسي والقراچيدى والكوميدي والهنلي ، وبين الكلمة الرفيعة والشعر الرخيص ، والكلمة المبالغية العامة البتلة • أو العلمية المصححة والزجل •

جاء شوقي إذن وحال المرح هكذا ، فأراد أن يرتقى بالكلمة ، وإن يجرب هذا النوع الجديد من الأنواع الأدبية الذي لم يعرض على هذه الصورة في الأدب العربي ، وقد كان لشوقي محاولات تجديدية كثيرة في الشعر ، حاول فيها أن يقتحم مجالات لم تصر لها للعربية كالمحمة والقصة للشعرية القصيرة •

واتجه شوقي كثيره من الأدباء الى التراث يستلهمه ، يعمده في ذلك عون من اطلاعه وثقلته في الأدب الفرنسي الذي عيشه زمنا ، فأتخذ منه نموذجا يحتذيه ، وتأثر بكثير من رواده وكبار شعرائه •

دخل شوقي اذا ميدان المسرح مزودا بشاعريته المرحفة ، ومقدرته على صياغة الكلمة المراقية وبث العاطفة السامية ، والدعوة الى كريم الخلق ، ورغيع السلوك ، وشارك غيره في هذا المجال للارتفاع بمعنوية الفرد المصري من خلال الرقي بأحاسيسه وتربية وجدانه وفكره •

فكان مسرح شوقي الشعري الى جانب قصائده التي طالت الناس كل يوم بجديد من بديع اللفظ ورغيع الاحاسيس حتى وفاته •

مصرح شوقي الشعري

كتب شوقي للمصرح مجموعة من المسرحيات الشعرية ، ولم يكن هذا اللون الشعري موجودا من قبل في الشعر العربي القديم ، ولكن بعض شعراء العرب في العصر الحديث بدعوا كتابة المسرحيات الشعرية في غير مصر منذ أواخر القرن التاسع عشر .

وكان لبنان سباقا لنقل المسرح الغربي والفرنسي خاصة والتأثر به في تأليف مسرحيات عربية الطابع والموضوع .

وتبعت مصر لبنان في هذا المجال ، وكان أثر اللبانيين والسوريين في المسرح المصري واضحا فقد نقل محمد عثمان جلال بعض مسرحيات مولير التي تسليق المزاج المصري المولع بالفكاهة والنكتة اللاذعة .

كذلك فقد ظهر في المسرح المصري بعض المسرحيات الخنائية ، أي التي تتخللها مقطوعات غنائية ، يعنى بها مطرب على خشبة المسرح أو مطربة ، وكان ذلك معطلا في مسرح سلامة حجازي وعكاشة ثم مسرح الريحاني ومنيرة المهدية وملك وغيرها من المتأخرين .

وظهرت في المسرح العربي والمصري أيضا بعض سمات الشخصية العربية والروح الشرقية عامة ، وما كان يشغل أذهان الرأي العام العربي في هذه المرحلة من حياته من تيارات وطنية وأخلاقية .

وغلب طابع الميلودراما أو المأساة على المسرح المصري الجاد . وفي ظل هذا كله ألب شوقي مسرحياته الجادة وتأثر به .

فقد وضع سنة ١٨٩٣ وهو لا يزال يطلب العلم ببغداد .

مسرحيته الشعرية «على بك الكبير» وإن كان قد أجاد كتابتها بعد ذلك بسنوات .

ويقدم مسرح شوقي في عبوره العلمية على النظم اللغوي من أنه يتناول في تلك مسرحية موضوعية يعرضه بواسطة شخصيات تتحرك وتتطور على خشبة المسرح ، وتتطور الموضوع إلى أن يميل إلى الزمجة ، ثم ينتهي بطل تلك الأزمة .

أما الروح التي يتناول بها الموضوع والافتك والاحتمال ، والاتجاهات الأخلاقية فضلا عن أسلوب المعالجة الفنية ، والوسائط العقلية والجمالية فقد كانت شرقية عربية .

ومعلوم أن شوقي عند ذهابه إلى فرنسا وإقامته بها أكثر من التردد على مسرح الكوميدي فرانسيز وغيره من المسارح بباريس حيث شاهد كثيرا من روائع الادب المسرحي الكلاسيكي ووضع هناك أولى مسرحياته «على بك الكبير» ويث بها إلى السراي ثم انقطع بعد ذلك عن التأليف المسرحي ، وعاد إليه مرة أخرى في أخريات حياته .

ومسرحيات شوقي هي :

مصرع كليوباترا ، ومجنون ليلى ، وحمير ، وعنترة ، وعلى بك الكبير . وهذه كلها من المآسي الشعرية .

وله ملهاة واحدة اجتماعية الطابع هي «الست هدى» وضعها في آخر حياته ومسرحية نثرية هي «أميرة الاندلس» .

وتأثر شوقي في مذهبه الفني بالكلاسيكية الفرنسية ، ومال من بينها إلى الكلب المسرحي كورني أكثر من ميله إلى راسين ، وتراه يود أن يتخذ من المسرح مدرسة لمزة النفس الانسانية وبطل الأخلاق على نحو ما فعل كورني (١) .

(١) : مولود سنة ١٦٠٦ وتوفي سنة ١٦٨٤ هـ .

وكورنى هو صاحب مسرحيته «الصيد» وهو راس «هولوفونيكيت»
وامتازت شخصيته دائماً بتمسكها بالمثل العليا •

وشوقى وأن كلن قد حور للعلم وللجون به فى مجموعة مسرحيته
مجنون ليلى ، وممرع كليوباترة ، وعنقرة ، فإنه لم يصوره على نحو
ما فعل راسين ، بل أخضعه لمبادئ الاخلاق ومسطرة التقليد بما فيها
من عادات فرعية ، ومشاعر وطنية أو قبلية على نحو ما فعل كورنى
فكليوباترة تضحى بحبها فى سبيل وطنها ، وليلى تضحى بفرامها لميس
الذى تحبه نزولاً على التقليد العربية التى لا تبيح زواجها بمن شرب
بها وشرب بحبها فى شعره •

ونيتيتاس فى تمميز تضحى بنفسها زوجة للمميز لهداء لوطنها ، وهى
كارهة للزواج من هذا الملك الفارس المعتصب •

ويرى أهد النقد أن هذا الاتجاه الاخلاقى لا يخلو من اضطراب
وشوائب وتتلفض أميلنا فى مجموع مسرحيته ، إذ ترى فى « عنقرة »
البطلة « علة » لا تبعاً بتلك التقاليد العربية ، فلا تؤثر على عنقرة
حبيبها وابن عمها أهد • مع أن التقليد كانت أهد سرامه فى حالة عنقرة
لأنه أسود وابن أمة حبشية منها فى حالة ميس وكل فنبه أنه ذكرها فى
قصائد شعر وعرض بوجه لها •

ومهما يكن من أمر فإن شوقى تأثر بالمسرح الكلاسيكى فى بعض
الجوانب وخالفه فى جوانب أخرى • • فمن وجوه الشبه :

أولاً - الموضوعات التاريخية :

فالمسرح الاغريقى استقى موضوعاته من تاريخ الاغريق والرومان
ومن أساطيرهم ومسرح شوقى اتخذ موضوعاته من تاريخ مصر والتاريخ
العربى • ولكن طريقة المعالجة الفنية اختلفت ، فقد عالج شعراء المسرح
الفرنسيون من الكلاسيكيين موضوعاتهم التاريخية من وجهة انفسانية ،
أما شوقى فقد عالجها من وجهة أخلاقية كما ذكرنا ، أو وطنية •

فكثيرا ما يتكرر لا تتعدى بالثقوب لآنها أصحت بالقول لوجه وشوقي نغم
الكليفيوس ، فرغبت في اغواء هذا النجم المساعد لانتقال حلقها ،
وسيطرة شهوة المجد عليها •• بل لسلسلة وطنية عميقة ، وهي أن تترك
كافة المروطن يقضى بعضهم بنفسها لتتفرّد على السيطرة على مصر
والشرق معا •

ونيتيتاس في تمثيل لا تقبل الزواج من الملك الفارسي فرارا من حبها
الفاشل لتأسو بعد أن انصرف عنها إلى نفريت ، بل لتطرد وطنها الذي
كان تمثيل يهدده بالغزو والسيطرة عليه إذا لم يقبل فرعون مصر أن
يزوجه ابنته •

ورغم هذا التشابه بين مسرح شوقي ومسرح الكلاسيكيين الفرنسيين
عامة وكورني خاصة إلا أن الاتجاهات النفسية والانسانية في مسرح
هؤلاء جاءت أعمق ، وأكثر إحياء من الاتجاهات الاخلاقية والوطنية التي
اصطنعها شوقي في مسرحه مهما يكن نبيل منزعه •

ثانيا : لكانه اتخذ الشعر أداة للتعبير في خمس من مسرحياته على
نحو ما فعل الكلاسيكيون • والمغيب أنه يتخذ النثر أداة للتعبير في
مسرحية واحدة مع أن أحد أبطالها شاعر ومن المفارقت في هذا أن يكتب
مرة ثلاثة مسرحية اجتماعية ويجعل الشعر أداته فيها مع أنها كوميديا
شعبية ، وهي مسرحية «الست هدى» التي تجرى أحداثها في هي
الحنفى بالسيدة زينب •

والنثر بطبيعته أكثر ملاءمة للكوميديا ، وأقرب إلى الواقعية في
تصوير بيئة شعبية معاصرة ، والشعر أكثر مناسبة للمأدبة التاريخية
الفنائية كمأدبة المتمدن بن عباد الاندلسي في «أميرة الاندلس» •

ومعروف عند الكلاسيكيين أن الشعر أكثر ايثارا لحيهم من النثر في
أعمالهم المسرحية •

ثالثا : لكانه وافق الكلاسيكيين في اختياره لموضوعات غامسية أو

تريجيديته من بين الموضوعات الجلية التي تدور حول حياة الملوك
والعظماء والابطال ، بينما اختص الكوميديا بالموضوعات الشعبية .

ولم ينظر شوقي الى اللون افرى من المسرح ظهرت في عهده تناولت
حياة الطبقة الوسطى النامية في المجتمعات الحديثة ، مثل مسرح ابن
ويرنارد شو . ولكنه لم يتأثر بهذا الاتجاه المسرحي المعاصر له بقدر
تأثره بالكلاسيكية الفرنسية التي صادفت هوى في نفسه .

رابعا : ومن حيث البناء الفني ، أو المثلجة المسرحية ، فإنه أثر
كذلك طريقة الكلاسيكيين في عدم عرض مشاهد المارك الصربية على
المسرح مكتفيا بالوصف على لسان الابطال الذين شاركوا فيها أو
المشاهدين لها ، وهكذا فعل في كليوباترة فلم يعرض مشاهد مارك
أنطونيوا واكتفيوس في «أكتيوم» أو حرب على بك الكبير وأبو الذهب .

وربما علقه عن ذلك ضيق المسرح ، وامكاناته . ومع ذلك فقد عرض
شوقي بعض المشاهد العنيفة في مسرحياته مثل ما فعل شكسبير ، ومثل
ما فعل الرومانسيون ممارضا بهذا الاتجاه الكلاسيكي عامة ، ومن تلك
المشاهد العنيفة مشهد انتحار أنطونيوس ، وانتحار كليوباترة هي
ووصيفتاها ، وكذلك بعض المشاهد في مسرحية عنزة .

خامسا : نجد أن شوقي بنى مأساه على أزمات تتصارع فيها قوى
نفسية وأخلاقية متعارضة ، وأن كل هذا الصراع أقبل عمقا منه في
المسرح الكلاسيكي ، لأنه لا ينفص ما يمتلئ في أعماق النفوس البشرية ،
ولا يجوب أغوارها ، ولا يكشف عن العقل الباطن ، فيطلع على تفاعل
الغرائز وشهوات النفوس ونزواتها .

ولكنه على أية حال حاول ، وأن قصرت به وسائله ، وهو أثر
الكلاسيكيين وأن بدأ ضعيفا ، قاصرا على عكس الحال في المسرح الحديث
الذي يعتمد في صراعاته على تحليل الحدث من زواياها المختلفة اجتماعية
وانسانية .

وقد خالف الكلاسيكية في بعض الخصائص منها :

أولاً : ان لم يعتمد الوحدات الثلاث : الموضوع والمكان والزمان دائماً ، فمن حيث وحدة الموضوع نجد في كليوباترة الى جانب الموضوع الرئيسي وهو حب كليوباترة لانتونيو ، يمالج موضوعاً جانبياً آخر هو حب جابر لهيلانة ، ويتطور هذا الحب الآخر بتطور المسرحية جنباً الى جنب مع الحب الأول للممثلين الرئيسيين .

ويرى بعض النقاد ان هذا التفرع عيب في البناء المسرحي ، أو في البناء الفني للمسرحية ، لان المشاهد لا يركز انتباهه على موضوع واحد يتابعه ، بل يشتت جهده في تتبع الحدث في الموضوعين .

وهناك موضوع ثالث يفتنى وراء الاحداث الظاهرية في المسرحية وهو الحركة الوطنية المناهضة للاحتلال الروماني لمصر والتي تتم في أنحاء مصر كليوباترة وتتطور كذلك بتطور الاحداث وتسلسل الفصول .

أما وحدة المكان والزمان فغير ملتزمين في «على بك الكبير» اذ ينتقل شوقي بين أمكنة وأزمنة مختلفة لا تحدها فترة زمنية محددة ، وكذلك المكان ينتقل بالمشاهد ، وبالأحداث بين القاهرة وعكا والصاحية .

ونلاحظ الامر نفسه في مسرحية «مجنون ليلي» .

وربما كان خروج على هذا النمط الكلاسيكي غير معيب لدى اتباع الاتجاه الجديد في المسرح ، ذلك الاتجاه الذي حطم هذه الوحدات منذ ثار عليها الرومانسيين .

ثانياً : لم يتقيد شوقي بانتهاء مسرحياته كلها (المأسى أو التراجيديات) بحدث مؤلم ومحزن أو غميمة ، وان كان قد أخذ بها في مسرحيتي كليوباترة ، ومجنون ليلي ، لكنه خرج على القاعدة في «عنترة» اذ انتهت المسرحية بزواج عنترة من علة ، وزواج صخر من ناجية وهذان حدثان سعيدان .

وليس في ذلك بأس ، ولكن الدكتور محمد مندور يأخذ على شوقي انه يدعو الى بلبلة الحواس القارئ والمشاهد محاولته دائماً تخفيف

حدة الانفعالات التي تنتهي بها مأسحة فلا تؤدي ما رأيي أرى من قبل أنها تؤديه وهو «القطيع» أو سل الخاتم كما يقول أبي طهطا بالنسبة الى الادب علمة .

على مصرع كليبائرة ككن من المفهوم ، ومن دواعي الادب المضرهى القوى أن تنتهي تلك المأساة العاتية بانتحار البطلين ، ولكن شوقي يأبى إلا أن يصحب تلك الخاتمة المؤثرة ، أو العاجزة بخلطة أخرى مضحكة ، هي زواج هيلانة من حلى وانطلاقهما الى طيبة لمعيشة سعيدين في الضيعة التي أوصت بها لهما الملكة المنتمرة .

ولعل شوقي هدف بذلك الى غاية تتمشى مع مضمونه الذي يختفى وراء الاحداث الظاهرية للمأساة ، تلك الغاية التي تصطبى الامل لشبلب مصر رغم الاحداث والكوارث التي تط بلوطن كي يأملوا في مستقبل مشرق بينونه هم على أنقاضي الطغاة والذين يريدون بمصر سوءا .

وقد يكون ذلك غاية شوقي ، وربما تكثر الطلوع المصرى العام الذى لا يعيل الى العنف ، فالشعب المصرى معروف بطيبته ، وأنه شجب غير دموى ، وأنه يحب العيش في سلام ، وتاريخه كله مشاهد على ذلك .

وتلك الملاحظة التي أشرنا اليها تتكرر بصورة أخرى في مسرحية «أميرة الاندلس» اذ تختتم المأساة بانتهيار دولة المتمد بن عباد الملك الشاعر صاحب أشبيلية ، وأسرته هو وأمرته على يدى يوسف بن تاشفين ملك الرابطين ثم سجنه بأغصان في شمال افريقية . ولكن لا يكتفى شوقي بانهاء المأساة عند هذه الفجعة ، بل يأبى ألا ينعقد زواج بثينة ابنة الملك الامير على خطيبها حصون في السجن نفسه .

ولعل الهدف نفسه الذى حلق في وجدان شوقي في مسرحيته كليبائرة هو الذى دعاه الى أن يمزج الفلجعة بالفرحة ، ليفتح طلاقة للامل ، واشراقه للحياة .

وقد يرى النقاد خلافا لرايه ، لأن ذلك عندهم كما قلنا يصف من

أثر «التأقلم» في مآسيه ، ويجردنا من آثار عاطفتي الخوف والشفقة التي ركز عليها أرسطو وظيفة للمسرح وجعلها وسيلة لتطوير النفس كما بينا .

وهذا القياس هو الذي أخذ به بعض النقاد ممن يتبعون نهج الكلاسيكية ويرى غيرهم من النقاد دور المسرح أو وظيفته غير ذلك . ويخاضة عند اتجاه الواقعيين .

ثالثا : فإن الكلاسيكية جعلت من أصولها ، وأسس مسرحها مبدأ فصل الأنواع بمعنى أن الدراما تنقسم عندهم الى نوعين مأساة أو تراجيديا ، وملهة أو كوميديا وعند الكلاسيكيين ينبغي أن تكون أحداث المأساة جملة من المآسي متتابعة الحلقات لا يتخللها أى مشهد مضحك أو أية فكاهة ، كما أن الكوميديا يجب أن تكون مهزلة خالصة . لاتجربى المأساة في أى عرق من عروقتها .

ولكن الرومانسية سفرت من هذه القاعدة مستشهد بمآسى شكسبير الخالدة التي لا تخلو من مشاهد ساخرة ضاحكة ، ومن شخصيات هزلية رائعة .

ولم يؤمن شوقي بقواعد الكلاسيكية في هذا الاصل ، بل خرج عليه ، ففرجت مآسيه بألوان من الفكاهة ، من مواقف ساخرة ضاحكة ، وشخصيات مضحكة مثل شخصية «أنشو» التي ابتدعها في مسرحية «كليوباترة» و «مقلص» في «أميرة الاندلس» و (بشر) في (مجنون ليلى) .

وفلسفة شكسبير والرومانسية في مزج المأساة بالمشاهد المضحكة لها مبرر أن الحياة خليط من الاثنين ، المبكيات المضحكات ، ولا تفصل بينهما .

ويجب مندور على ذلك بقوله : «واكبر الظن أن شوقي لم يمد في مسرحياته هذه القيود الضاحكة الا مجازاة للروح المرحية المولمة بالنعكة اللفظية والمرح الخفيف .

ولها : لم يتمسك شوقي بضرورة فصل التمثيل عن غيره من
 الفنون كالرقص والغناء كما فعل الكلاسيكيون ، بل مزج مسرحياته
 كذلك بمشاهد راقصة وغنائية . ولعل هذا الأثر جاءه أيضا من بيئة
 المصرية والعربية ، فالعرب والمصريون جميعا يولعون بالغناء والطرب،
 والرقص ، وهو عريق في تراث الامتين المصرية والعربية . وليس شوقي
 بخبرته نجاح المسرح الخائى المصرى المعاصر له ممثلا في جوق سلامة
 حجازى ، وجوق أولاد عكشة وسيد درويش .

مصرح تيمور

بين التاريخ والمجتمع

عرف محمود تيمور كاتباً للقصة القصيرة أولاً ، وللرواية والمسرحية ،
وان كان شقيقه الأكبر محمد تيمور عرف كاتباً للمصرح قبل ذلك
بسنوات عديدة على ما عرفنا .

وكان اهتمام تيمور منصباً على موضوعات مأخوذة من الحياة العامة
في القاهرة غالباً ، ومن بيئته التي عاشها في درب سعادة خاصة ، واهتم
بعرض نماذج شعبية من تلك البيئات القاهرية ، وان كان قد خرج
عنها أحياناً في بعض قصصه ورواياته كتصمة «هارس الجرن» «الشيخ
جبة» ورواية «نداء المجهول» .

وعبر في كتاباته القصصية في أول الامر باللغة العامية ، أو العامية
المصححة ثم كتب رواياته باللغة الفصحى ، كما أعاد كتابة بعض
أقاصيصه بالفصحى بعد مرحلة من الزمن .

ومصرح تيمور في مثله كتصمة ورواياته يستمد موضوعاته من
المجتمع ، وقد يجري به بعض الاستقطاعات السياسية . وتم عرض بعض
مسرحياته في مرحلة ما بعد الحزب الثانية وحتى قيام الثورة في
خمسينات هذا القرن . وعلى مدى عشر سنوات على وجه التقريب .

وكان تيمور قد بدأ كتابة المسرحية بمسرحيات قصيرة من هذا اللون
الاجتماعي الخفيف الذي كان يكتبه أخوه محمد مثل « حفلة شاي » .
وتعرض لظاهرة حب الظهور في المجتمع المدني وتكشف عن أنماط متباينة
من الناس ، تستدعي تصرفاتهم قدراً من الضحك .

وكذلك مسرحية «المنقذ» التي صور في بطلتها بنت خليل بك شيخ

البلد صراع النفس بين الاعتراف بالجميل وانكاره^(١) . وكانت هذه المسرحيات القصيرة من فوات الفصل الواحد لكنه عدل الى كتلة المسرحيات الطويلة التي تتناول كذلك بعض الموضوعات التاريخية والاجتماعية .

ومن أشهر مسرحياته التاريخية «اليوم خمر» عن قصة الشاعر العربي القديم امرئ القيس ، وما حدث له بعد مقتل والده الملك وقسمه بأن يأخذ بثأره من قاتليه من بنى أمد ، ولجوءه بعد ذلك الى قيصر ، ثم فشله في الحصول على عونه لاسترداد ملك أبيه مما دفعه الى مغادرة القسطنطينية للاستمانة بمناخس قيصر كسرى ملك الروم ثم تعرف قيصر على نية الشاعر مما دعاه الى دس السم له ليقع فريسة قتيلا مسموما . ويموت معه الحلم الذي عاش له وسعى من أجله .

واليوم خمر من كلمة قالها الشاعر عندما بلغه مقتل أبيه وهو في مجلس لهو وشراب حيث : اليوم خمر وغدا أمر . وذابت مثلا يتردد على ألسنة العرب كلما حزنهم أمر أو دهمتهم مصيبة وهم في حال من تنفي العيش .

وهو وإن استل أحداث القصة القديمة في بنائه الدرامي إلا أنه حذر بعض الأحداث التي تبدو غريبة أو مستبعدة ، وإن جاءت بها بعض الروايات ، كفرام ابنة قيصر وهيامها به ، واصطحاب ابنة عمه غاطمة التي خاطبها في مطلقته المشهورة :

أفلم تعلمها بعض هذا التدل .

وغيرة ابنة قيصر من غاطمة ، وما استدعته الفيرة من أحداث الى غير ذلك .

ويقول لنداء : «اليوم خمر وهي رومانسية الشاعر ألقاها امرئ» .

(١) شوقي ضيف في الادب العربي المعاصر في مصر ص ٢٦٨ طبع دار المعارف .

القيس الذي انضم ليقلع عن الفخر والنباه حتى ينتقم لقتل أبيه •
ولكن ينفذ قسمة ذهب ليطلب مساعدة امبراطور بيزنطة بعد أن أعطاه
قتل أعدائه واستعادة ملك أبيه • ولكنه في النهاية يقع في مكائد الهيلاني
فيهجر حياة القرف ويعود الى الصحراء •

والمرحبة جميعها عبارة عن أغنية غير مقبنة في تعويد الصحراء •
وعلى الرغم من هذا •• فإن المسرحية ككل أكثر ملاءمة للقراءة منها
للتمثيل (١) •

ويقول محمد عطا أن تيمور قدم المسرحية للمسرح سنة ١٩٤٩ وتتم
في ستة فصول حافظ فيها الكاتب على الرواية التاريخية ما أمكنه •
فأمرق القيس الشاعر الذي عاش أول حياته للشعر واللهو والعبث
والمجون ، ثم شاء القدر أن يقتل والده الملك مجر ، وأن يحمل هو عبء
النار لأبيه من بني أسد •

وقد استطاع أن يقتل فيهم ، ولكنه لم يقض عليهم القضاء المبرم •
وتصرف عنه القبائل التي كانت تؤازره ، ويعمد المنذر بن ماء السماء
الى اهدار دمه ، فإذا هو يتوجه الى القسطنطينية (وبعض الروايات
العربية تذهب هذا المذهب) ، ويلتجئ الى القيصر ليعينه على العودة
الى بلاده واسترداد عرش أبيه ، ولكنه لم يبلغ مأمله ، ولم ينل قصده •

وقد ختم الكاتب الرواية بهرب امرئ القيس من القسطنطينية بعد
أن يش من مساعدة الروم وبعد أن علم القيصر أن امرأ القيس بمعونة
ابنة عمه غاطمة ، وبعض أعوانه للعرب تنازعه نفسه الى العودة الى
بلاد ، والاتجاه الى كسرى عدو قيصر •

وهي نهاية قد اعتدى اليها الكاتب بعد أن تضاربت بشأنها الروايات
العربية تضاربا شديدا ليختم بها روايته ، فكان موفقا •

(١) دراسات في المسرح من ٢٤٩ •

• والرواية تقوم على حياة امرئ القيس ، خياله اللاهية ، وحياته
التي أحمل فيها عبء الكفاح والجهد وطلب الثار ، فهي حلقة بالإنسان ،
جياشة بالخواطر ، ترى فيها ما يعنى « المرء لنفسه » وما يعنى « القدر
له » ، وكلامها خطن متوازيان لا يلتقيان •

• والرواية فيها شعر لا مرئ القيس ، وفيها فصاحة عربية • وقد
سوغ الكاتب لنفسه ذلك (أى الجمع بين الشعر والنثر) لأن الجو كان
أغلبه عربياً صرفاً •

حدا ان في الرواية شخصيات يونانية ، وكان الاحبى ألا يجرى على
لسانها هذه اللغة المتعدية أو الفصحى • كان عليه — على الأقل — أن
يحاول أن يقرب حديثهم الى لغتهم باشاعة التشبيهات اليونانية ، وعدم
ربط الجمل ، وتقديم الاسماء على الافعال ، حتى يحس المشاهد بأن
المحدث أجنبي •

والكاتب يجنح في بعض الاحيان الى الغلو في الفكرة ، فغاطمة ابنة
عمه التي لم تتزوج من قبل ، ويبدو عليها الجمال ، وتضج بالفتنة ،
يذكر لابنة القيصر التي أحبته أنها متروجة ولها تسعة أولاد ، والمرأة
التي تتسل هذه الاعداد أن بدت في أندر الحالات غائقة الا أنها تضحى
مترهلة ، ولا يكون لها نشاط الفتاة وصباحتها •

ومن هذا النضر أو الشطط في الفكرة أنه جعل ابنة القيصر تسمى
مرتين الى امرئ القيس في حسنة وضيعة ، وليس هذا شأن أبناء
القيصرة في ذلك العصر والاولان • نحن أن استسغنا — وهذا نستبعده
أيضاً — حب ابنة القيصر لعربي ، وأن جرى في عروقه الدماء الملكية
لا تسوغ هذه الشعبية التي تنتزل بلابنة القيصر الى أن تلقى حبيباً أو
تبحث عنه بنفسها في إحدى الحانات التي يذهب اليها أوساط الناس
وأرازلهم •

ولاشك أن الكاتب أجاد وصف حياة المدعة والترف لانه خبرها وعلم
أمرها الشيء الكثير ، فليست بغريبة عليه ، أو بعيدة عن مرأى عينيه •

والكتاب لم يثمن الفس الإنسانية ، ولم يقتبس التي طبعها ،
ولم يفت ذلك لأن هذا مكانه القصة ، لا الرواية المسرحية ، ولأنها
رواية حياة إنسان نظماً إليها في لطف وميسر^(١) .
ابن جسر :

وهي المسرحية الثانية لمحمود تيمور التي اقتبس موضوعها من
التاريخ العربي ويختاره هذه المرة في المرحلة الإسلامية ، في عصر الدولة
الإسلامية ، والشخصية التي تدور حولها أحداث المسرحية هذه المرة
ليست شخصية ملك ولا ابن ملك لكنها شخصية قائد عربي عظيم عرف
بجزمه وقوته وسيطرته وجبروته . أعنى القائد الفاتح الحجاج الثقفي
صاحب العراق ، وأحد أركان الدولة الأموية وقادتها العظيم .

وكما اختار محمود تيمور اسم مسرحيته عن امرئ القيس من
عبارة نكت على لسانه عندما سمع بمصرع أبيه وهو في مجلس شراب
ولهو ، فقد اختار المؤلف هذه المرة عبارة ينعت بها الحجاج نفسه جاءت
على لسانه في خطاب له مشهور يقول في أدلة :

أنا ابن جلا وطلاع الثنايا متى أضح السماعة تعرفوني

والمسرحية تتبع الأحداث الهامة التي خلفها الحجاج في العراق ،
واستمد مادتها من كتاب التاريخ ، ولا يكاد في بنائه أو « تكتيكه »
المسرحي يخرج عن الخطوط الرئيسية لمسرحيته « اليوم خمير » والتي
أشرنا إلى بعض ملامحها ونقلنا لأحد النقاد عرضاً مستفيضاً لها .

ويمعد فيها كذلك إلى الأسلوب الرصين واللغة الفصحى الرقيقة
المستوى والتي تليق بجو المسرحية العام ، كما يقتبس أقوالاً مشهورة
للحجاج . والأحداث فيها وبلاغة العبارة ، تطفئ على البناء النفسي
للشخصيات ، أو النمو الدخلي والخارجي لها مع تطور الأحداث

(١) محمد عطا في رأى في أدبنا المعاصر ص ٩٣ طبع مكتبة نهضة
مصر بالقاهرة سنة ١٩٥٨ .

وتعاقبت خلال فصوله المسرحية ، مع أن هذه الشخصية التي أدلج حولها
العبد الدرلبي ، كان يمكن أن يجعلها شخصية خالدة من شخصيات
المأسى الكلاسيكية المشهورة كشخصية «يوليوس قيصر» ، أو «السيد»
أو غيرها من الشخصيات التاريخية العظيمة التي خلدها المسرح .

واختار من التاريخ العربي القديم قصة الحب الشهيرة بين الفارس
العربي الشاعر الاسود عنقرة بن شداد وابنة عمه علة وأسماء
«هواء الخالدة» . وقد استهوت هذه القصة الفرامية كثيرا من أدباء
العروبة منذ بدء النهضة في القرن التاسع عشر وحتى آخريات القرن
الضريحين . غالفوا فيها المسرحيات الشعرية والنثرية والقصص .

وخلدها شوقي بمسرحيته «عنقرة» .

ولحمود تيمور مسرحيات أخرى تاريخية أقل شهرة مثل مسرحية
«سهاد أو اللحن الثالث» ويقع في ثلاثة فصول باللغة الفصحى (١) .

وله مجموعة مسرحيات اجتماعية منها «المخبأ رقم ١٣» و «قنابل»
و «أسطر من الشيطان» .

وأخرج المسرحية الأولى في أثناء الحرب العالمية الثانية سنة ١٩٤١
وكانت مصر واقعة في دائرة تلك الحرب ، واكتوت بلظاها ، فتساقطت
عليها قنابل الطليان والاملن ، وعانت مدنها وبخاصة الاسكندرية منها
عناء شديدا . وأعقبها بالمسرحية الثانية «قنابل» أيضا من وحى الحرب
وتتحدث عن هجرة أبناء المدن الواقعة تحت سطوة الغارات الى الريف
بعد أن تناسوه وأهملوه فعدلوا اليه مضطرين تحت الحاح تهديد الهلال
وتساقط لقنابل على الرعوس .

وموضوع المخبأ رقم ١٣ يتلخص في لجوء جماعة من الناس من أبناء

(١) طبع عيسى البابي الحلبي سنة ١٩٤٢ وعلق عليها محمود
عبد الفتى حسن في المصور سنة ١٩٤٣ ، مجلد ٢ أول يناير ١٩٤٣ .

حتى واحد إلى ألفاً ألفاً ، وقد اختارهم بالضرورة . وهذا هو الجملة
تقسم نوعيات مجازية من البشر ، ويقول لندائو أن اختيار اسم رقم ١٣
له دلالة رمزية تشاؤمية ، وقد اختار عدد ١٣ كذلك للجماعة التي آوت
إلى المضي .

وتبدأ بعرض الجماعة التي اضطرتها ظروف المفارقة إلى الاجتماع في
هذا المخبأ المظلم وهم «تبيل بك» وتتمثل الطبقة الرأئية في المجتمع ،
ودهب أفندي من طبقة الموظفين وقشوقش الطنبل ملهح الإحذية ،
وعفاف الغانية ، وسبوسة المعجوز من الطبقة الدنيا ، والفولي بائع
السميد أو الكمك ، والشيوخ عيشة الابله الأخرس وبهجت الناعم ،
وشكيب بك ، ومحاسن هانم ... الخ .

ويبرز الفصل الأول اجتماع هذه الجملة بعد المفارقة في داخل المخبأ
وقد بدت منهم بعض التصرفات والمواقف المضحكة التي تكشف عما بين
هؤلاء الأفراد من تناقض في المبادئ والسلوك ، والأخلاق ثم تسقط
قنبلة قومية فتهدم مبنى مجاوراً ، وينطق باب المخبأ على من فيه فينتاب
الجميع الفرع ولا يجدون مخرجاً ، ويضطرون إلى قضاء الليلة فيه .

ويظهر الفصل الثاني هذه الجماعة بعد قضاء تلك الليلة الليلية وقد
مضى عليهم يوم يأكله ، لم يتذوقوا فيه الطعام ، ويظن الجميع أن
ساعتهم قد اقتربت وأنهم سيذوقون في هذا المخبأ ولا يشعر بهم أحدهم
ويتطلع الجميع إلى بائع الكمك لأنه الوحيد الذي يملك الطعام فيقتربون
إليه ، وينسى الجميع ما بينهم من الفوارق في هذه الجنة .

وفي الفصل الثالث يحضرون بأن شيئاً ما يحدث لأن فرقة الانقاذ
بدأت تكشف عن مخيل المخبأ لأطراف من فيه واستمع من يحتاج منهم
إلى اسعاف بسبب الجوع والمطش .

ومن خلال تلك الأحداث في فصول المسرحية نجد تيمور يعرض كما
قلنا لجمال الأفراد على مختلف طبقاتهم وحياتهم عندما يتتبعهم خطر

داهم نهمه حياتهم غينسون ما بينهم من غلايلات ليشتلوا باليهيت عن
مفرج لما هم فيه من المازق المهلك • ولا هاسلهم بالموت يقترب منهم •

لهذا الفتوة المفتون بقوته بلع الكك ينفو على طبيعته انسانا
يخشى الموت كما يخشاه أضطهم غينتابه الفزع بمجرد سماع انفجار
القنابل • ويمود منظمهم الى طلب البركة والدعاء من الشيخ عيشة
عل الله يستجيب له ويفرج النعمة •

غولا جميعا على اختلاف انتماءاتهم وطبقاتهم ومكانتهم الاجتماعية
يتوحدون أمام الخطر حتى اذا ما شعروا بأنه قد زال عنهم عادوا الى
ما كانوا عليه •

والموضوع في مضمونه طرق في المسرح والقصص وخاصة المسرح
الحديث والمعاصر وكذلك في السينما بعد الحرب العالمية الثانية وشهدنا
في الستينات مسرحية «سكة السلامة» لسعد الدين وهبة يتحدث عن
جماعة ضلت في الصحراء وقد جفت بين جنوف من البشر تقترب من
جماعة تيمور فغلبهم الاستقراطي ، والغلانية ، والقواد ، والشيخ ،
والوصولي ، والريفي البسيط الى غير ذلك •

هذا وقد كتب تيمور هذه المسرحية أولا باللغة العامية ، ربما لتأخذ
طريقها الى خشبة المسرح وتكون معبرة عن واقع الحياة ناطقة بما ينطق
به الناس ، ولكنه عاد الى كتابتها باللغة المحكية لتكون نصا أدبيا مقروءا ،
كما فعل توفيق الحكيم في مسرحياته الذهنية ، وكما فعل تيمور نفسه
في بعض أقاصيصه ورواياته •

ويحاول تيمور في هذه المسرحية أن يحلل الشخصيات التي جمعها
في هذا المازق وتحت سقف واحد ليفرج ما في غبليا نفوسها من
أحاسيس ومشاعر ، وتكوين داخلي من ظروفها المحيطة وأوضاعها
الحيوي •

ولهذا تعتبر المسرحية من نوع كوميديا الشخصيات ، التي يتبع

فيها الموقف الكوميدي من تناقض المواقف ، وتقبل التصرفات والمفاهيم
واختلاف الطبائع والمعادات •

قنابل :

وأما المسرحية الثانية فتقبل لمتدور حول هجرة أهل بعض المدن
المعرضة لقصف الطائرات إلى الريف • وهي كوميديا قريية الشبه من
المخبا رقم ١٣ • وفي هذه المسرحية يوجه المؤلف سفرته إلى سكان
المدن الذين تناسوا الريف وهو في وقت السلام والامن ولم يتذكروه
الا وقت المهنة والشدة • فتسابقوا إلى الريف ليعيشوا بين أهله ، بين
الفلاحين وعند شعورهم بالامن يتناسون مرة أخرى فضل الريف عليهم
فيعودون مرة أخرى إلى المدينة •

ويكشف في المسرحية عن رياء بعض أفراد المجتمع ، في المدينة ،
داعيا إلى اصلاح الريف والفلاح وذكر أياديه على مصر وسكان المدن •

وبهذا كما يرى لاندوا غانته يعد في هذا اللون المسرحي مصلا
اجتماعيا أو داعية إلى الاصلاح •

وبعد فان محمود تيمور الكاتب القصص قد استغل اتجاهه وتفوقه
في فن القصة في كتابة المسرحية ، الا أنه لم يوفق في مسرحياته التاريخية
توفيقه في مسرحياته الاجتماعية ، كما أن حسه الكوميدي قد أضل على
مسرحياته الاجتماعية تلك الروح الفكاهية المذبة •

ويقول كثير من النقاد ان محمود تيمور في لغته العامية أخف دما
منه عندما يكتب بالفصحى ، وان كان للفصحى مجالها وجلالها ومكانتها
كما يقول هو مدافعا عن هذا الاتجاه الذي التزم به منذ سنوات
الاربعينات ، فلم يعد يكتب قصصا ولا مسرحيات الا باللغة الفصحى
مخلا ذلك بأسباب مختلفة •

مسرح الحكيم في الدور الثاني للقصايا السياسية والمسرح الذهني

بعد عودة الحكيم من فرنسا واجه أمرين في المسرح والحياة الاجتماعية والسياسية في مصر ، فأما المسرح فقد كان لا يزال يزرح فيما كان يخله ويمشيه ، ويقيّد خطوه نحو مسرح راقٍ من بعض الصيوب والبقائس التي شابهت منذ ما قبل الحرب الأولى وطوال أوائل العشرين مما أشرنا إليه في حينه • وعبر عنه الفريد مخرج فقال :^(١)

«لقد كان المسرح قبل أكثر من ثلاثين سنة قد انحرف انحرافين خطيرين : الفارس Farce الهزلي المفرق في التبذل والأسفاف والتفريق ، والميلودراما الحاشدة بالفواجع الملتصقة للفارقة في دموع التماسيح ، الضاخية بالمصرغات الكاذبة » •

ودفع هذا التبذل بتولييق الحكيم بموقف عاد من فرنسا مزودا بالخبرة في هذا الفن بمتصله عن قرب بالمسرح الفرنسي في عاصمة النور باريس ، دفعه الى رفض الواقع المسرحي في مصر وما يقدم من خلال له للناس وإلى رفض ما قدمه هو من قبل من مسرحيات لفرقة عكاشة وغيرها • وأعتبر هذا اللون من الكتابة ضربا من العبث •

ولم يكن غريبا أن يكون أول انتاجه للمسرح بعد العودة «أهل الكهف» من هذا اللون الذي أطلق عليه مصطلح «المسرح الذهني» ، وكأنه بذلك أراد أن يفرج بالكلمة المؤداة عن طريق المسرح من مجرد التسلية والتهريج والفرجة ، ودغدغة عواطف الناس بأحاسيس فجّة كما كان الحال في مسرح الميلودرام الى آفاق أخرى ، ويرتفع بها الى مستوى آخر عن طريق الفكر ، والأحاسيس النبيلة والعواطف الراقية •

(١) تحليل المتفرج الفكي الى المسرح من ٧٨ •

ومكداً أتجه توفيق الحكيم الى هذا اللون ليحقق لنفسه مطمحاً في مجال الكلمة المكتوبة على تلك الصورة الأدبية المسرح ، وليستغل هذا الضرب من التعبير الحوارى الذى يرح فيه ليلغ ما يدور في خلده وما يشغل بقله من قضايا العقل ، والمجتمع ، والقلب .

ونقل يوسف الشارونى في حوار خاص مع توفيق الحكيم بعض أفكاره حول المسرح الذهنى ولم تحول اليه بعد عودته من فرنسا : يقول :^(١)

ولاشك أن لتكافة توفيق الحكيم العربية من ناحية ، ولثقافته الأوروبية وإطلاعه على المسرح الفلسفى من ناحية أخرى ، أثره في المسرح الذهنى لديه .

أما توفيق الحكيم فانه يبرر التجاه الى هذا اللون من المسرحيات بأنه أراد أن يعمل على ادخال المسرحية كتقالب أدبى معترف به في الاديب العربى ، وأنه في سبيل الوصول الى هذه الغاية وجد أنه لابد من ادخال التفكير الفلسفى كأساس من أسس المسرحية ، لان الادب العربى النثرى كان قد تخلص من السجع ، واتجه الى المادة الفكرية . فكان العقاد يكتب عن المفكرين الانجليز وطه حسين يكتب في تحليل التاريخ الادبى . وعن طريق المسرح الذهنى جعل توفيق الحكيم أدباء اللغة العربية يعترفون بالحوار قلباً أدبياً . وفي الوقت نفسه خلص مسرحه من الاعتماد أساساً على المواقف المضحكة أو المبكية التى كانت تعتمد عليها المسرحيات المؤلفة بالعربية حتى ذلك الوقت» .

ويؤكد الحكيم لجوءه الى هذا اللون تحليلياً آخر اذ يقول أنه عندما عاد من أوروبا وجد أن المسارح تختفى من القاهرة مثل مسرح عكاشة ومسرح منيرة الهمدية ، فألف لمسرح غير موجود ، أى أن تمثيلها من فرقة

(١) دراسات في الادب العربى المعاصر ليوسف الشارونى ص ١٩
«عن حديث خاص بينه وبين توفيق الحكيم» . طبع المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر .

مهيبة ، وعلى مسرح معين في تاريخ معين لم يكن أمرا محمدا واضحا
أمامه ، وهو يقول في ذلك ان همه كان أن يفصل مسرحياته عن المسرح
ويلحقها بالادب لان الادب في بلادنا أكثر استقرارا واستمرارا وارتفاعا
فندفعت بمسرحياتي الى المطبعة متجاهلا المسرح — الذي كان وقتئذ في
حالة احتضار حقيقي — وكان لي ما أردت من ايجاد جمهور للمسرحية
المطبوعة ، يطلعها في كتاب ، باعتبارها أثرا فنيا مستقلا بذاته» (١) .

ويقول توفيق الحكيم موضحا هدفه الى هذا الاتجاه الى المسرح
الذهني :

ان مسرحياته تلك لم يكن التمثيل هو الحافز له لتأليفها وذلك كما
يقول :

«لان كلمة التشخيص (التمثيل) التي عرضتني للاهانة في بدايتي
الادبية مازالت ترن في أذني ... كلا ... بل هدني الاول هو أن أجد
للحوار قيمة أدبية بهتة ليقرأ على أنه أدب وفكر» (٢) .

ويرى اسماعيل أدهم أن من دواعي توفيق الحكيم الى هذا اللون
الذهني التجريدي طبيعته الخاصة ، وبنائه الداخلي . وميله الى التأمل
والاستبطان .

عاد توفيق الحكيم الى مصر ، وعاله ما رأى من تخلف في جوانب
متعددة من جوانب الحياة ، ولما كان الكاتب ضمير الامة ، وقد أبان عن
ضميرها في مؤلفه عودة الروح ، وكشف عما تختفي وراء هذا الظاهر
التخلف من باطن عظيم ، يحتاج من ينفذ عنه التراب ليعث بمشا
عملات يتحدى الزمن والتخلف ، فقد عاد من أوروبا ليرى من جديد
حالا لا تسر ظاهرها ، فأراد أن يستبطن وينبش هذا الظاهر ليدعش من

(١) دراسات في الادب ، نقلا عن مجلة الاداب البيروتية عدد يوليو
سنة ١٩٥٣ .
(٢) زهرة العمر ص ١٧٨ .

فحينئذ ، من خلال هذا التراث الدينى والمعنوى وإيراد أن يربطه بتراب
فكرى جليل ، هو التراث اليونانى ، فباعتناق التراثين فى لفق المعرفة
الحديثة التى يقدمها الاديب لاجيال مصر من شبابه وقارئها وعن طريق
هذا اللقاء بين تراث الامة وضميرها الغائب ، والتراث الفكرى العالمى
مثلا فى فكرى الاغريق وثقافتهم حاول توفيق الحكيم أن يبنى هذا
المرح الجديد لاعماله المسرحية التى تهدف الى أهداف بعيدة وقريبة ،
ففى تناقض على مستوى فكرى رقيق بعض قضايا عصرية السياسة
والاجتماعية والفكرية والعقدية ، وهى تسمى بالكلمة الى مستوى من
الحوار الرقيق ، وهى ثالثا تبث من خلال هذا الحوار نماذج من الفكر
والتأمل والقيم السامية .

ويقرن أحد النقاد بين مضمون « عودة الروح » و « أهل الكهف »
فيقول : (١)

«لقد كنت أتوقع من نقاد الاجيال المختلفة الذين اكتشفوا «مصر»
فى «أهل الكهف» أن يكونوا على درجة عالية من التماسك المنهجي الذى
يتيح لهم فرصة الكشف عن صلات القريبى بين «عودة الروح» و «أهل
الكهف» . ولكنى فوجئت بأن أولئك الذين استقبلوا « عودة للروح »
بترحاب شديد ، قابلوا أهل الكهف بفقور أشد ، ان لم يكن بالتحريض
والتجريح ، فقد وصفها المفكر التقدمى العظيم سلامة موسى بأنها
مسرحية تعادى التقدم ، ذلك أن مؤلفها لم يدع أهل الكهف يشاركون
أبناء أمتهم المنتصرة فى الاستمتاع بآيات المجتمع الجديد الذى ما كلن
ليتم بناؤه لولا فضلالهم الثورى وكفاحهم المجيد» (٢) .

ويقول محمود أمين العالم (٣) بأن أهل الكهف هى الصدى المركز

(١) غالى شكرى فى «ثورة المعتزل» دراسة فى أدب توفيق الحكيم
نشر مكتبة الانجلو سنة ١٩٦٦ وراجع يحيى حقى فى خطوات فى النقد
من ٩٢ وما بعدها ، طبع مكتبة دار العزوية .
(٢) المصدر السابق نقلا عن كتاب «الأدب للشعب» لسلامة موسى .
(٣) فى الثقافة المصرية ، طبع دار الفكر الجديد ببغروت ، ١٩٥٥ .

للرحلة السوداء التي عاشتها مصر في قبضة اليد الحديدية وحكم
أسمايل صقلى . وباعتبار المؤلف لأمانة الزمن لقد اختلص اليأس
والاحساس بالعدم .

ومع أن أهل الكهف باعتبارها بداية لهذا الاتجاه الجديد في مسرح
الحكيم في مرحلة ما بين الحربين يوقد بينا ظروفها الاجتماعية والسياسية
— مع أن هذه المسرحية قد أثارت كثيرا من الجدل منذ كتابتها ، وعرضها
على المسرح سنة ١٩٣٥ بين مؤيد ومعارض ، إلا أن اختلاف وجهات
النظر حول هذه المسرحية ومشاكلها من المسرح الذهنى تكشف عن
التيارات الفكرية والسياسية التي كانت تفتلج في المجتمع والوسط
الثقافى المصرى في تلك الاونة . والتي سنعرض لها عند حديثنا عن
الطور الثالث طور ما بعد الثورة من سنة ١٩٥٢ وحتى الان .

هذه الوجهات من النظر كانت متباعدة تباعد العقائد الفكرية
لاصحابها من النقاد ومطوم أن الاتجاه اليسارى في المجتمع المصرى
قد أخذ طريقه الى الظهور بوضوح في الفكر المعاصر بين كثير من المثقفين
المصريين ، ومنهم من غالى في هذا الاتجاه بميله الواضح أو اعتناقه
لل فكر الشيوعى من أمثال محمود أمين العالم ، وعبد العظيم أنيس ،
وعبد الرحمن الخميسى ، ومن قبلهم جميعا سلامة موسى ومحمد مندور .

وقد احتضن الجناح اليسارى في الوفد كثيرا من أصحاب هذا
الاتجاه . ووقف كثير منهم ضد أدب المرحلة السابقة في العشرينات
والثلاثينات وحتى منتصف الأربعينات أى أدب ما قبل الثورة بصفة
علمة ، وهاجموا رواده الكبار أمثال طه حسين والمعاد وتوفيق الحكيم .

ونال توفيق الحكيم قسرا كبيرا من الهجوم من اليساريين
والشيوعيين خاصة وعلى رأسهم جماعة «في الثقافة المصرية» عبد العظيم
أنيس ومحمود أمين العالم ومن والاها .

ويمكن أن نعرض لوجهتى النظر لنرى مدى ما بينهما من هوارج ،
وما يكشف عنه الرأى من اتجاهات فكرية وعقدية في الفن والحياة .

يقول توفيق الحكيم في مفهوم الفن والادب بصفة عامة :
 أن الإنسان الأعلى ليس ذلك الذى يصنع كل شئ ، في لغة ، ولكنه
 ذلك الذى يشعر بطبعته الى حتم معنوية ، وأغنية روحية ، وألمعة
 ذهنية ، لا علاقة لها من قرب أو بعد بضرورات حياته الجثمانية أو
 المادية . هذا هو الفرق الوحيد بين الإنسان والحيوان فالحيوان لا يحتاج
 الى أن يطرب لمبيت من الشعر أو لمصوت من الغناء ، أو لتمثال من
 الرخام ولا يمكن أن يخطر له على بال وجود عالم آخر غير عالم الأكل
 والشرب والمأوى .

كل فصل الإنسان على غيره من المخلوقات أنه ارتفع الى العنيفة
 بأشياء معنوية لا تتصل مباشرة بطعامه وشرابه ومقومات حياته المادية ،
 وهذه الأشياء سماها فيما سماه بالفن والادب^(١) .

فالحكيم إذن يرى في الادب علما متممة فكرية وروحية ، وليس مجرد
 تعبير عن رغبات مادية ، أو دعوة الى متطلبات الحياة اليومية .

وقد دفع هذا الاتجاه المتسامي عند توفيق الحكيم ونظرته الخاصة
 للادب دعاء المذهب الواقعي والمادى ، أو أدباء اليسار الشيوعى في مصر
 الى معارضته . يقول العالم عن مسرحية أهل الكهف :

ان الحكيم يجعل الزمن ضد أشخاص مسرحيته لا معهم . وهذا
 عنده يمثل اتجاهها رجعيا نابعا من عجائز مصر والاساطير المصرية
 القديمة التى روجها الكهنة .

وهو في هذه للمسرحية «هروى» لأنه يجعل أشخاصها يهربون من
 الزمن ، ومن الأحداث ، لأنهم تمثّلوا في الزمن الحرمان والوحدة
 والضياع ، لأن كلامهم فقد شيئا .

(١) تحت شمس الفكر ، ص ٨٠ .

الراعى يملئنا غدا غنمه ، وعرشوش فقد زوجته وابنة ، وشيلينا
فقد عشيقته وابنه دقيانوس ، فعادوا جميعا الى الكهف ، الى الموت .

ولهذا يرى فيها العالم سلبية وهرويا ، لأنها لم تترجم عن انفعال
الشعب المصرى في كفاحه ضد الحكام والمستعمرين في فترة اشتد فيها
الكبت ، واشتدت فيها المقاومة من ناحية الشعب . وينتهى الى القول :

«لحقا ان الزمن الاسود والبحث الفئسي كان في مصر القديمة ومازال
في بعض أمثلتنا الشعبية ، الا أن الزمن والبحث في مصر القديمة كانا
خطة تأمرية مكنت الكهنة من نهب أموال الشعب واستنفاد طاقته ، كان
البحث أسطورة من صنع الطغيان والاستبداد تجعل من الزمن خصما
عليك ، لا حليفا لك حتى يتمكن من سلبك واستبدادك واستبداد أبنائك
باسم الزمن الاسود . حتى تتمكن من أن تجعلك أعزل معروما من
الايجابية ، ومن القدرة على الثورة ، من القدرة على أن تفهم أن الزمن
حليف حى لك ، ومظهر متطور لواقعك الحقيقى ، وأداة مثمرة فعالة
في كسلك ضد أعداء الحياة» .

«لحقا ان أهل الكهف قصة مصرية تعكس فهما مصريا للزمن يرتبط
بأشد العصور نكوصا ورجعية وتفسفا ، ويتفق مع مشاعر الهروب
والغربة ، ويؤكد فلسفة التخاذل والهروب ، ويحارب العقل والبصيرة،
ويدافع عن الغيب واللامعقول .

انه لا يجعل من الزمن وقودا نغذى به معركة الحياة ضد أعداء
الحياة ، بل يتخذها كهفا عديميا مظلاما» (١) .

لقد كان منطلق الحكيم اذن مخالفا لمنطلق هؤلاء الذين عارضوه في
نظرتهم الى الادب والفن والفكر والمعقدة التى يبنون أن يتطلى بها
المصرى المعاصر ، لقد كان الحكيم يسير في اتجاه غيره من رواد الادب
والفن من جيل العمالقة الذين وضعوا أسس النهضة الفكرية والادبية

(١) في الثقافة المصرية ، ص ٨٨ .

في مصر منذ أحرى القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين من أمثال الطهطاوي وعلى مبارك وعبد الله فكرى والشيخ محمد عبده وجمال الدين الافغانى والمنفلوطى والمقاد وطه حسين ولطفى السيد وقاسم أمين والزيات ومصطفى صادق الرافعى ومحمد حسين هيكل ولحمد شوقي وأحمد أمين وزكى مبارك وعلى عبد الرازق ومصطفى عبد الرازق ، وعبد العزيز البشرى . وغيرهم ممن وضعوا أسس هذه النهضة الفكرية والادبية في مصر والذين كانوا وان تنوع اتجاهاتهم يحافظون على أسس لا يحدون عنها في دعواتهم التجديدية ، وفي إرساء دعائم الشخصية المصرية والعربية في هذا العصر ، هذه الدعائم التي تتمثل في التراث بكل عناصره القديمة من العقيدة والفكر والأدب ، والتراث الشعبي ، والتاريخ بأمجاده في مصر القديمة والتاريخ العربى والإسلامى ، وتركيز الروح العربية ودعمها بالحرص على اللغة الفصحى تعبيرا وإبداعا وتركيتها وإثرائها بما يدخل عليها من استحداثات وأساليب وتعبيرات وألفاظ مستحدثة أو عربية أو دخيلة مع الحفاظ على أبنيتهما التقليدية وقواعدها الأساسية التي لا تطل بكيانها العام ولا تذهب بروق فصاحتها . كذلك الحفاظ على روح العقيدة الإسلامية لأنها جزء لا يتجزأ من الكيان الإنسانى للإنسان العربى والمصرى عاش في وجدانه ما يقرب من خمسة عشر قرنا والانتماء المصرى للأرض والتاريخ المصرى المجيد ، والاحساس بعراقة المصرية وتوارثها في مجموعة من المعتقدات وصور الحياة والسلوك ، والمعادن التي توارثتها الاجيال وعاشت في وجدانها وهي تتكشف كل حين كلما بدت مناسبة لتؤكد هذه الروح المصرية والتي عبر عنها أكثر من كاتب وأفصح عنها توفيق الحكيم بوضوح في «عودة الروح» وأكثر من مسرحية من مسرحياته .

تلك اذاً هي الدعائم التي أقيم عليها أدياء هذا الجيل الذى ينتمى اليه توفيق الحكيم فكم له وحاولوا أن يوفقوا بين هذه الدعائم والبناء الجديد الذى يقيمونه مستعدين عناصره من الحضارة الجديدة، الحضارة التى عرفت بالحضارة الغربية وهي في الحقيقة حضارة انسانية عامة لأنها ثمرة مجموعة من الحضارات المتعاقبة أسهمت فيها كل أفرعها.

الحضارة العربية الإسلامية التي أعطت هذه الحضارة الحديثة كثيرا من
ليقتها وتحت عليها منذ المصور الوسطى وعصر ازدهار الحضارة
العربية الإسلامية عن طريق كثير من نقاط اللقاء بين العالمين العربي
والإسلامي والأوروبي عبر الشرق الأدنى وشمال أفريقيا والاندلس ،
وفي حركات الالتحام والاحتكاك والصراع بين الحضارتين في الصراع
بين العرب والمسلمين وبينهم وبين الصليبيين في الشام ومصر ،
وبينهم وبين الفرنج وغيرهم في أسبانيا .

كانت إذا دعوة هؤلاء وآدابهم قائمة على تلك الأسس في محاولاتهم
بناء الوجدان المصري عن طريق الفكر والأدب والثقافة بصورتها العامة
الفن والمسرح والصحافة ووسائل الإعلام عامة . وكان التزامهم واضحا
بتلك الدعائم والأسس ، ولم يفرج عليها إلا جماعة ممن انخرعت بهم
المسبل وخرجوا عن الإجماع بدعوة العلمانية والمادية
والاشتراكية ثم كشفوا عن وجوههم فإذا هي شيوعية مادية تقدمية كما
كما قالوا أرادوا بها التعبير في ظاهر الأمر وهدم الماضي بدعوى الرجعية ،
والغفاه على العقيدة بدعوى النسيية والجمود ، والانفصال عن التراث
بدعوى التقدمية ، والاختزال بأسباب الحياة المادية بدعوى نصرته الفقير
وعدالة توزيع الثروة . إلى غير ذلك من النداءات والشعارات التي
التمزمت بها جماعة اليساريين ودعاة العلمانية منذ الأربعينات وفي أعقاب
الحرب الثانية . وقد ساعد على انتشار هذه الدعاوى ظروف الحرب
والمعاناة التي عاشتها الجماهير في ظل مقدرات مفروضة من الاحتلال
الإنجليزي .

لقد كان ظهور مسرح الحكيم الذهني إذا علامة واضحة في طريق
المسرح العربي عامة والمسرح المصري خاصة أبرز كثيرا من جوانب
فكره خالد ، هو التراث اليوناني ، ليتماق التراثان في أفق المبرفة
الحياة والفكر ، وكان مجالا لإبراز اصطراع الاتجاهات المتباينة في هذه
المرحلة الحرجة من بناء الذات في التاريخ المصري المعاصر بصفة خاصة
والتاريخ العربي بصفة عامة .

وتبعها مرحلة تحرير الذات التي كان لها ارتباطاتها منذ أخريات
الاربعينات وأول الخمسينات حتى قامت ثورة سنة ١٩٥٢ لتؤكد هذا
المعنى تحرير الذات . ومن هنا انطوى في عباءة تلك الثورة كل الاتجاهات
التيالينة والرؤى المتعارضة على ما سنبينه في الطور الثالث .

ومن المسرحيات الاغزى التي تستقر من هذا المسرح للذهن مسرحية
ما كتبه في خلال عشرين عاما بعضها مستمد من النص القرآني كاهل
الكهف وسليمان الحكيم .

وتحدثنا عن أهل الكهف وأما عن «سليمان الحكيم» فهي مسرحية
تتناول قضية فكرية في مضمونها وهي «الصراع بين السلطة والحكمة»
وقد اتخذ لها موضوعا من حياة النبي سليمان الحكيم الذي كان ملكا
وكان فيلسوفا حكيما ونبيا وشاعرا في الوقت نفسه .

وهذه المسرحية تكشف عنلصر الصراع بين القدرة المطلقة والحكمة .

ويعرض هذا من خلال استخدامه لقصة سليمان كما وردت في
القرآن الكريم ، كما فعل مع قصة أهل الكهف مستعينا كذلك في التعرف
على جملة من أخبار سليمان بالتوراة وما جاء في نشيد الانشاد المنسوب
اليه ، وقصة الجنى والقمقم من القصة الشعبية ألف ليلة وليلة .

وخطط الحدث الدرامي في المسرحية يبدأ بقصة الحب بين سليمان
وبلقيس ملكة سبأ ، وعدم استجابتها لهذا الحب ، لأنها علقت قلبها
بواحد من أتباعها الذي علق بدوره بواحدة من وصيفات الملكة . ويحاول
سليمان بكل ما يملك من قوى خارقة حتى تسخير الجن أن ينال حب
الملكة ، لكنه يفشل أن يملك العاطفة أو يحول اتجاه القلب . وينتهي به
الامر الى الاخفاق والفشل .

«ويحاول من خلال المسرحية أن يقول أن المجزة مهما بلغت لاتملك
تخفيف العاطفة بالقلب «حتى لو استخدمت بعنتى الحكمة» .

ويعلق الحكيم على استخدام كل من الملكتين القدرة والحكمة بقوله :

«أن المشكلة في تفوق قدرة الإنسان تفوقا كبيرا يفوق ازدياد حكمته مما ينزل بالإنسانية كلها الكوارث والمحن على نحو ما نشاهد اليوم من التهديد باستفدام قوى التدمير التي اكتشفها العلم الحديث في إبادة البشر وتدمير كتوزهم وثوراتهم الطارف منها والتلبد» (١) .

واختار مسرحه موضوعات من الاساطير القديمة مثل ايزيس التي نشرت عام ١٩٥٥ عن اساطير الغراغة الدينية (٢) .

ولم تسلم ايزيس من الهجوم ، كما لم تسلم أهل الكهف من قبل (٣) . وكان الهجوم منصبا على أكثر من جانب في المسرحية ، منها أنه تصرف في الاسطورة ، وأنه حملها بأفكار بميدة عن مضمونها الدينى ، وأنها غير صالحة للتقديم بهذا الشكل التجريدى على المسرح .

يقول لويس عوض أن توفيق الحكيم غير في أحداث اسطورة ايزيس وعليه فإنه شوه هذه الاسطورة في المسرحية ، ويرد مندور بأنه لا يوافق لويس عوض لأن الحكيم لم يقصد عرض

(١) عن مسرحيات الحكيم للدكتور محمد مندور ، ص ٦٧ .
(٢) قدمت للمسرح سنة ١٩٥٦ ثم أعاد المسرح القومى تقديمها سنة ١٩٨٦ بإخراج كرم مطاوع ومثلت سهير المرشدى دور ايزيس .
(٣) معن هاجمها الفريد فرج سنة ١٩٥٦ كذلك هاجمها جماعة من النقاد سنة ١٩٨٦ .

المسرح والمجتمع عند الحكيم

لقد كانت مسرحية أهل الكهف اذا بداية لما أسماه الحكيم بالمسرح الذهني والذي اثار جدلا طويلا بين الادباء والنقاد بين منتصين ومستهجن على ما بينا وعلى ما سنذكر بعد قليل .

والحق أن الحكيم لم يقتصر على انتاج هذا اللون وحده ، فقد اصدر مجموعة من المسرحيات لم تجد طريقها بالضرورة الى خشبة المسرح كلها بل معظمها ، بعضها من هذا اللون الذهني الرمزي الذي أشرنا اليه ، وبعضها من اللون الاجتماعي الذي أخرجه قبل سفره الى أوروبا . فقد نشر فيما بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٤٠ سبع مسرحيات بعضها نشر احدى وعشرين مسرحية أخرى من ذوات المستهجنين الى ذوات الفصول الاربعة جمعت تحت عنوان «المسرح والمجتمع»^(١) .

ومعظم المسرحيات من هذا اللون الكوميدي الاجتماعي ، ويعتمد فيه الى نقد بعض عيوب المجتمع ، وان كان أحيانا يعالج بهذه الكوميديا بعض المآسي ، على اعتبار ما اشتهر بأن شر البلية ما يضحك . ولهذا فقد جعل مأساة الأخذ بالثأر في صعيد مصر موضوعا لاحدى مسرحياته هذه بعنوان «أغنية الموت» .

ومن هذه الموضوعات التي تملج موضوعا مأساويا « مسرحية بعد الموت » ، وهي كما يقول لنداو من أحسن ما كتب الحكيم من هذا اللون الاجتماعي . بطلها طبيب مسن « دكتور محمود » يقع في حب زميلته من المرضى النساء ، ويظهر أن سر غرام الجنس اللطيف به راجع الى اشاعة أن سيذة شابة حاولت اغرامه ، فلم يستجب لها فآلقت بنفسها

(١) طبعت بالقاهرة سنة ١٩٥٠ .

من النافذة بمبادئه لطاعى حفلها والطبيب يستغل هذه الحادثة بتعليقه
صورة المنتمرة في غرفة الكشف ليوهم النساء بمدى تطاقن به ، وليثير
في الوقت نفسه غيرة زوجها .

لكنه عندما تغيره روجه بأن المنتمرة كانت على علاقة بمحمود آخر
غيره هو سائق سيارتها يقطع عما كان فيه ، وينصرف عن غزله بالنساء .
هذه المسرحية تماثل بصيكتها البسيطة والمثيرة ويحوارها المثالي^(١) .
لكن شخصياتها مهزوزة ، فيما عدا شخصية الطبيب وزوجه .

ويبدو أن الحكيم بصفة عامة لم يكن ليولى هذا الجانب - أى رسم
الشخصية - من يئائه للمسرحية أهمية كبيرة ، قدر اهتمامه بموضوع
المشكلة التى يعالجها وتغليبها على جوانبها المختلفة مما يتضح من حوار
الشخصيات ، وغالبا ما يكون هذا العلاج من وجهة نظره الخاصة
وبخاصة تلك التى كانت تشغل باله في فترات حياته .

والمشكلة التى شغلته وتولى علاجها في هذه المسرحية هى مشكلة
تصابى بعض من بلغوا السن من الرجال بعد أن ودعوا الشباب ،
وانصرف النساء عنهم ، فيحاولون التغلب على ذهاب الشباب باكتساب
مودة النساء بصورة أو أخرى من التصابى والتقرب اليهن بشتى الصور
وإدعاء التأثير عليهن أو الصبوة لديهن لأرضاء غرور الرجولة .

وكذلك يرى لنداو أن هذه المسرحية وغيرها كتبت مما عالج فيه
الحكيم موضوع العلاقة بين المرأة والرجل عبارة عن تنفيس عن كراهيته
التي كانت في مرحلة من مراحل حياته للمرأة ، ولخروجها إلى الحياة
لتنافس الرجل في مجالاته التى درج على التفرد بها .

ومن مسرح المجتمع مسرحية أخرى بعنوان «صندوق الدنيا»^(٢) ،
يعالج فيها مجموعة المثل ، واقتطعت الصيغة في كل من النساء والرجال .

(١) دراسة في المسرح العربى ، ص ٢٣٨ .
(٢) عرضت سنة ١٩٥٢ .

ومسرحية «إحالة الزغلف»^(١) من هذا اللون ويحتسنا اللطيف مما
 كتبه سنة ١٩٧٥ ويتعلق موضوعها كذلك بالمرأة ، إذ يتكلم فيها بالنساء ،
 وهو كوميديا خيصة من فصل واحد باللغة الصمامية تدور وسط نبات
 المدينة حول ثلاث سيدات أحدهن كلبتن طائفة ، والثانية مجامية ،
 والثالثة صخية . ويهاجم فيها مطلب المرأة الجديدة وطموحاتها .

«رصاصة في القلب» مسرحية أخرى كوميدية يناقش فيها تردد الفتاة
 المصرية من أكثر من رجل .

و «عريد الفردوس» يتناول علاقة المرأة بالرجل الأديب الفنان .
 فيها يطن الحكيم أن خير طريقة تظم بها المرأة الرجل هي أن تدعه
 وشأنه .

وهذه الفكرة قد ألحت على فكر توفيق الحكيم فظهرت بصورة متعددة
 وناقشها من جوانب مختلفة في أكثر من عمل من أعماله الأدبية من قصة
 أو مسرحية ، ويكفي الإشارة إلى الرباط المقدس ، وبيجماليون .

وتناول الحكيم في بعض كتبه ومسرحياته مشكلات التخلف الاجتماعي
 والامية والجهل في الريف المصري ، وما له من أثر سيئة ومضرة على
 الفلاح الذي هو اللبنة الأولى في بناء الإنسان المصري .

ويمالج جانباً من هذه المشكلة في مسرحية «الزمار» وهي كوميديا
 مستمدة من الريف المصري وحياة القرية ، وللحكيم اتصال وثيق بها منذ
 طفولته ، وبعد أن شغل منصب نائب في دسوق . من فصل واحد باللغة
 العامية بطلها «سلم» تومرجي أو ممرض في مستشفى بأحد بنابر
 مصر ، مهمل في عمله ، وفي رعاية مرضاه بسبب جتونه بالمخنى والطرب
 مما أدى به إلى ترك عمله والتوجه إلى القاهرة ليلحق بفرقة أحدى
 المغنيت «سوما» ليكون في خدمتها .

(١٤) - تحولت إلى فيلم سينمائي سنة ١٩٦٩ .

والفكرة بسيطة ساذجة ، وميدانها وجوعاً العالم مصرى ضخم من
البيئات الريفية والشعبية في القاهرة ، تعرض فيها مشاهد من حياة
القرية ، وما فيها من نقائص وعيوب كالقذارة التي تراكمت في دروبها ،
ولعب الورق في المقاهي مما يمثل شعور الفراغ والضياع لدى الفلاح
الذي لا يجد ما يفلا به وقت فراغه في غير أوقات العمل في الحقل في
مواسم الزرع أو الحصاد وجمع المحصول .

وهذه القضية أو المشكلة شغلت بال الحكيم وعالجها بين ما عالج في
قصصه ومسرحياته كذلك ، وكما عالجها بعض كتاب مصر مما شغلا
بالحياة الريفية وعرض مآسيها ووجوه القصور والتخلف فيها من أمثال
محمد عبد العظيم عبد الله ويوسف ادريس وعبد الرحمن الشرقاوى من
جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية . كما عالجها من قبل جماعة من الجيل
السابق أمثال محمود تيمور وهيكل وطه حسين .

وتناول الحكيم غير هذه القضايا الاجتماعية المتصلة بالناس اتصالا
مباشرا في الحياة اليومية ، تناول بعض القضايا العامة أيضا والتي تهم
الامة ككل مثل بعض مشكلات السياسة والحكم التي تناولها في عدة
مسرحيات في هذه المرحلة منذ الاربعينات كقضية الحرب والسلام في
« صلاة الملائكة » سنة ١٩٤١ و « ميلاد بطل » سنة ١٩٤٨ و « بين
الحرب والسلام » سنة ١٩٥١ ، و « لعبة الموت » سنة ١٩٥٨ .

ومشكلات نظام الحكم وعلاقة الحاكم بالمحكوم في وقت بات النظام
الديمقراطى الملكى في مصر يواجه بعض المشكلات للنزاع بين الاحزاب
والقصر والانجليز ، هذا الثلاث الذى كان بيده مقاليد الحكم ، وتتقلب
في يديه مصائر الجماهير وفق ما يملك كل واحد من هذا الثلاث من
امكانات ، أو ما يشعر به من قدرة على التحكم في مصير الامور وإدارة
دفة الحكم .

وقد أدت أزمة الحكم بعد إلغاء صدى الدستور ، ومجيئه الى
السلطة برغبة الملك ورغم الارادة الشعبية الى زلزلة هذا النظام مما

أدى إلى عواقب وخيمة وسلسلة من ازملت كلن ذروتها أزمة سنة ١٩٤٢
بين القصر والوفد والإنجليز •

وقد أدت مشكلة الحكم هذه إلى أن يكون لفكر توفيق الحكيم موقف
خالصة وأنه عاد إلى مصر وبواحد سحب هذه الأزمة تتجمع في سماء مصر
فكان أن علقها في عدة مسرحيات « كهر الجفون » سنة ١٩٣٥
ويراكسا سنة ١٩٣٩ وغيرها •

الأسطورة المصرية بأبعادها المعروفة ، بل أنه اتخذ منها مجرد قلب
لعرض فكرته أو مضمونه الذي شكله في شكل المسرحية (١) •

ومما بناء على الأساطير اليونانية مجموعة من مسرحيات هذه المرحلة
مما يدور في هذه الدائرة وأن اخطف القضايا التي تتلفسها والمضامين
التي تتطوى عليها • ومنها بجماليون (٢) •

والفكرة التي تقوم عليها بجماليون هي الصراع بين الفن والحياة
«ممثلة في المرأة هذه المرة في نفس توفيق الحكيم» (٣) •

ويقول مندور أن علاقة الحكيم بالفن قوية من الصخر «واذا كلن قد
شفق بأهل الفن في مصر وخالف أوساطهم المختلفة ، فإنه اندمج في نفس
البيئات في باريس حيث يعيش الفنانون للفن» •

ويقول : «ولما كانت المرأة هي باب الحياة فقد أخذ الحكيم يجالذ
نفسه مجالدة عنيفة لكي يوصل هذا الباب ، لمتظاهر بمداوته للمرأة
واحتقاره لها وشك في قدرتها على الصمود إلى المثل العليا ، وسفه طموحها
ولكنه كان في الواقع يخالف نفسه ، وظلت الحياة تتأديه بصوت المرأة ،
وزاد هذا الصوت قوة أن التعارض المزعوم بين الفن والحياة تعارض

(١) مسرحيات الحكيم من ١٩٥٥ •
(٢) كتبها سنة ١٩٤٢ وعرضت على المسرح (مسرح الحكيم) بالقاهرة
بعد الثورة حيث افتتح بها نشاطه سنة ١٩٦٥ •
(٣) مندور - في مسرحيات الحكيم •

رومانسى وهمى ، فالفن يستطيع أن يهرب من الحياة ، وما ينبغي أن
وينطلق الفكر من يدور هنا من أيديولوجية معينة يؤمن بها وقد
أشرنا عند الحديث عن نشاط اليسار المسمى في مجموعة المثقفين الذين
انضموا إلى الجناح اليسارى بالوفد بزعامة الدكتور مندور •

وينطلق الحكيم كما أشرنا كذلك من أيديولوجية مختلفة ، وليس
الامر في النظر إلى الفن مجرد تعارض في المنظور أو الرؤية بين الفن
والحياة ، وإذا كان مندور يرى أن الحكيم يرى تعارضا وتناقضا بين
الحياة والفن ، فإن الحكيم من منظوره هو يرى تسلميا بالحياة في
الفن ، ومحاولة للارتفاع بالحياة وقيمتها من خلال الفن والفكر ما ،
فالفنان في تعامله مع الحياة لا يكتفى بالواقع يدور في دائرته ، ويقع
على أرضه ، بل يحاول أن يخلصه من طينته ويرتفع به بجناحين يهلقان
به لا في رومانسية غيبية كما يقول بعض دعاة المادية ، بل في إنسانية
رقيقة تؤمن بالقيم العليا للإنسان ، لا بالقيم الدنيا وحدها في حدود
متطلبات الجسد من مأكلا ومشرب وملبس ومسكن ورغبات جسمية •

والفن على هذه الصورة هو الذى يلهم البشرية ويتطور بها ، لا الفن
المقيد المظلول بأغلال الرغبات اليومية المحدودة •

ويوظف الحكيم الاسطورة اليونانية للفكرة التى يمثها من خلال
المسرحية ، وتتقوم على أسس شخصيتين الفنان «بجماليون» وتمثال
جلاتيا الذى صنعه الفنان ثم أحبه وبعد أن أكمله في صورته المثلى التى
ارتضاها طلب إلى الآلهة أن تهيه الحياة •• فلما دبت فيه الحياة أصبح
امرأة بشرا فيه نقائص البشرية ، فعاد الفنان ليطلب إلى الآلهة أن
تعيده تمثالا كما كان ليهرب عليه بمعموله مصطفا ، إذ لم يجد فيه أملا ،
أو لم يصدق فيه حبه المثالى الذى كان يحلم به •

ويقول مندور : « من قراءة المسرحية تحس أن الحكيم قد قرأ كثيرا وفكر كثيرا في أساطير اليونان القدماء الفنية على لا مثيل له بالمعاني الرمزية التي توس جميع قضايا الحياة الكبرى وأسرارها الذهنية ، وهي رموز يمكن أن تتشكل في كل نفس فنانة وفقا لمزاجها الخاص وفلسفتها في الحياة والفن ، ولذلك نرى رمزية هذه الاسطورة تأخذ طابعا واحدا وتليس حقائق الحياة الحية عند كاتب يجمع بين الرمزية الواقعية مثل برنارد شو ، بينما نراها تتخذ طابعا رومانسيا عند كاتب كتوفيق الحكيم الرومانسي المزاج والتكوين ، فلتجمع مسرحيته بين الرمزية والرومانسية المشرقة » . هذه وجهة نظر مندور شيخ نقاد الواقعية الاشتراكية في هذه المسرحية للذهنية .

ويقول لويس عوض في تطبيقه على عرض مسرحية بيجماليون على مسرح الحكيم « انها امتداد طبيعي لمسرحه الذهني فـالذين قرأوا بيجماليون يعرفون أنها تطرح مشكلة فلسفية وتعالجها . وهذه المشكلة هي حيرة الفنان بين كمال الفن وجمال الحياة ، والفن في أعلى صورة يحقق للكمال الاسمي الذي تجسد في أسطورة خلق المثال المبقرى بيجماليون لتمثال جالاتيا الرائعة التي ارتفعت في روعتها على كل خلق يمكن أن تصنعه يد الحياة ، ولكن كمال الفن رغم ذلك كمال بارد ، لانه خلا من الروح ، ومن نبض الحياة ، وعقيم لانه يبدأ وينتهي في ذاته . فكل كمال بارد وعقيم ، لان الكمال لا يكون الا في الفكر المجرد أو المثال الخاوي المتخالي على نقص التحقق في المادة » .

« فتوفيق الحكيم قد واجه في مسرحية بيجماليون مشكلة هذه القوة الحقيقية التي تفصل كمال الفكر والفن وهو خاو عقيم عن نقص المادة والحياة ، وهو خصب وناضج بالدفء . وهو قد صور لنا حيرة هذا الفنان المبقرى الذي خلق هذا التمثال الرائع الكمال تمثال جالاتيا ثم وعشق ما خلقت يدها فغلى للآلة أن تثبت فيها الحياة ، فلما استجابت الآلة أحرك أن الآلة حبست جالاتيا في سجن الزمان والمكان وقيدتها بأصناف الضرورة ونزلت بها من كمال الفن المتخالي الى نقص الحياة

المالية . وكان في هذا امر عكس له على تعلقه بالكمال المجرد في الفكر والفن ، وهنا يتم توفيق الحكيم أسطورة اليونان فيجعل الفنان العبقري يجمعاليون يضيق بنقص الحياة ويندم على مسالته الاولى ، ويصلي للآلهة أن يستردوا هذه الهبة الجميلة الفظيعة ، حبة الحياة حتى يسترد هو ما خلق من كمال الفكر والفن . وتستجيب الآلهة لدعائه . . فيجئ جنون هذا الفنان الحائر بين الكمال العظيم والنقص الضعيف ويهشم التمثال» (١)

ويرى لويس عوض أن المسرح الذهني لتوفيق الحكيم لا يفقد الطريق الى خشبة المسرح كما ظن كثيرون ولكنه يجد الطريق إليها اذا ما وجد المخرج والمد الصالحين القادرين . يقول : «فعلما أن هذا الذي يسمونه المسرح الذهني ليس شيئا مسرحه الذهن وهذه ، ولكنه شيء يمكن تجسيده بنجاح كبير لو بذل في اخراجه ما ينبغى من عناية وتوفر» (١) .

والاسطورة اليونانية الثانية التي بنى عليها الحكيم مسرحية ذهنية هي مسرحية «أوديب ملكا» وقد قدم لنا سوفوكليس رائعته حول هذه الاسطورة ، كما قدم كثير من كتاب أوروبا وشعرائها أعمالا تتناول هذه الاسطورة اليونانية ، وانتقلت الاسطورة الى الادب العربي فتناولها بعض الكتّاب والمسرحيين العرب أبرزهم الحكيم وبكثير . كما نقلها الى العربية طه حسين عن سوفوكليس .

وقصة أوديب الاسطورة اليونانية تدور حول ملك طيبة اليونانية ، وقد تنبأت له عرافة بأنه سيولد له ولد «أوديب» سيقتل أباه ويتزوج أمه ويرث ملكه ويرى النقاد أن رائعة سوفوكليس ظلت خلدة وعائقة في بنائها التراجمي كل محاولات تقليدها .

(١) دراسات عربية وغربية ، لويس عوض ، ص ١٨٤ دار المعارف
بغداد سنة ١٩٦٥ .

أما مسرحية توفيق الحكيم ، فقد أدلجها كذلك حول فكرة مجردة من «الصراع بين الحقيقة والواقع» . ويرى مندور أنها أصبحت مسرحيته الذهنية . لأنه سلب تراجيديا سوفوكليس عناصر الصراع الدرامي والتي أدارها سوفوكليس باقتدار عبر المسرحية ، وجعل المشاهد يتعاطف مع أوديب الذي كان مسوقا إلى قدره غير راقب فيما يدفعه اليه من مواقف ، بل هو يتصارع معها ، إلا أنه في النهاية يفرض لهتمية ما كتب عليه فيستشع هول ما وقع فيه غير راغب ، فلا يجد مناسا في نهاية الامر من تجريم نفسه وعقابها بالنفى الإرادي ويفقأ عينيه عقابا على ما جنى ويمش مشردا في منفا الاختياري خارج عاصمة مملكة طيبة حتى يلقى حتفه .

تلك هي مأساة سوفوكليس وهي التراجيديا المثالية في بنائها كما رأى النقاد منذ أرسطو .

والمسرحية الثالثة المقتبس عن اليونان «براكسا» أو مشكلة الحكم .

ذلك إذا هو مسرح الحكيم في هذه المرحلة ، أو تلك هي أهزاشه المسرحية كما حلا للدكتور مندور يوما أن يسميها^(١) والتي لا يستطيع أن يسلك خلالها قارئه إلا بسلطان من الفهم والدراسة ، والإطلاع الكبير الواسع في أدب الحكيم وفكره وفي الحياة التي عاشها والثقافة التي اتصل بها والمجتمع الذي أحاط به وظروفه المتغيرة ، وكان دليلنا في هذه المرحلة هذا كله بالإضافة إلى وجهات نظر ودراسات متعددة لكيسلر النقاد والاساتذة الذين تعرضوا لأدبه .

وقد انتهى الدكتور مندور من جولته خلال أهزاشه المسرحية إلى تقسيم مسرحه ثلاثة اتجاهات . يقول^(٢) : «وأما عن التخطيط الممكن

(١) في مقال له بالجمهورية سنة ١٩٦٠ عدد السبت ٢٧ أغسطس بعنوان : «مسرح الحكيم في رأس البر : التخطيط الذي وصلت اليه وسط أهزاش توفيق الحكيم» .

أخرج توفيق الحكيم وسط الجبلية التي أحفها بطريقة نشره لانتساجه
المحرقى ، فيخيل لنا أننا نستطيع هذا التخطيط لو قسمنا مسرحه إلى
ثلاثة أقسام :

١ - مسرح الحياة .

٢ - والمسرح التجريدى .

٣ - والمسرح الهللى .

أما مسرح الحياة فيشمل جميع المسرحيات التى كتبها توفيق الحكيم
مستندا موضوعاتها من حياتنا المعاصرة ، بهدف نقد بعض تلك الحياة
النفسية ، أو الاجتماعية من وجهة نظره ، التى يصدر عنها فى الغالب
الاعتراف من الرأى السلئد بين جعمرة المجتمع الامل الى المحافظة ،
والخائف من التجديد رهبة من المجهول ، أو خلودا الى الراحة والاستقرار
كمجتمع زراعى ، تلك سماته العامة .

... والمسرح التجريدى هو ما سماه توفيق الحكيم نفسه بالمسرح
الذهنى مثل مسرحيات أهل الكهف وشهرزاد ولو عرفه الشباب ،
وسليمان الحكيم ، ويجماليون ، ورحلة الى الغد . ونحن نفضل تسميته
بالمسرح التجريدى .

تتوفيق الحكيم يقيم هذه المسرحيات على فروض وخلق القضايا
مع قيم مضادة . وإذا كان الحكيم قد برع فى وضع هذه الفروض ،
وخلق القضايا الفكرية ، كما برع فى ادارة الحوار بين تلك الفروض ،
فانه لم يمن نفس العلنية بخلق الشخصيات واتخاذها مستقرا للقيم
التى تعب عنها بحيث ينجح فى ايها ما بأن هذه القيم موضوعية ، نابعة
من تلك الشخصيات التى تستطيع اقناعنا بأنها حية نابضة . على نحو
ما نص عند من يطلق على مسرحياتهم اسم المسرحيات الذهنية مثل
ابسن وبراناردشو . وهذا هو ما يدعونا الى تفصيل تسمية هذه
المسرحيات عند الحكيم باسم المسرحيات التجريبية بدلا من المسرحيات
الذهنية .

وبعد الثورة الأخيرة (سنة ١٩٥٢) التي بشرت بسياسة اجتماعية
ايجابية جديدة كان لابد أن ينفعل توفيق الحكيم بهذه السياسة ، وهو
شديد التأثر بالتيار الاجتماعي الطلب دائما ، بحيث يمكن اعتبار أدبه
مدى للحياة •

نقول أنه انتقل الى ما يسمى اليوم بالمرح الهادف ، وهو المسرح
الذي يسمى الى قيادة المجتمع نحو القيم الجديدة المتطورة وتعميقها •

وهكذا نجد الدكتور مندور يطلق على ما كتبه توفيق الحكيم من
مسرحيات بعد قيام ثورة سنة ١٩٥٢ المسرح الهادف • لأنه كما قال ذلك
المسرح الذي يسمى الى قيادة المجتمع نحو القيم الجديدة المتطورة
وتعميقها •

ولنا وقفة مع هذا الطور الجديد لمسرح توفيق الحكيم في حديثنا عن
مرحلة تجريد الذات الى اليلب الرابع •

مسرح بانكشير بين التراث والسياسة

ومن الكتيب المسرحيين الذين ظهرت في هذه المرحلة بين الثلاثينات والخمسينات من هذا القرن على أحمد بانكشير . وقد مال كثيره من كتّاب المرحلة الى الاعتماد في مسرحه على الجانبين اللذين اعتمد عليهما رواد المسرح أعنى جانب التراث بكل عناصره ، أعنى التاريخ والاسطورة ، والادب الشعبي من ناحية والواقع الاجتماعي في مصر والعالم العربي بما يتشابه فيه من القضايا والمشكلات المتصلة بالحياة ، وسلوك الناس في مرحلة من مراحل الانتقال والتغير من لون من الحياة اعتاده الناس وتوارثوه جيلا عن جيل الى لون آخر وقد اليهم من الغرب مع ركب الحضارة الاوروبية التي اخذت مصر والعالم العربي والاسلامى بأساليبها فغيرت كثيرا من ملامح المجتمع وقيمه وعقائده . وأرست أشكالاً جديدة من السلوك والاخلاقيات ، مما دعا كتّاب المسرح الى العودة الى التراث لنبش تراكيماته واخراج بعض دفائنه لابرار ما كانت تتطوى عليه حياة الاجداد والسلف من قيم رفيعة وأصالة أمدتهم بزوح من المصمود والتقدم وأبلمتهم ذرى من الحضارة ، انحطوا عنها عند تخلفهم عنها وتفريطهم فيها .

لهذا لم يكن غريباً في هذه المرحلة التي أطلقنا عليها مرحلة بناء الذات أن يكرس كثير من الكتّاب أقلامهم لخضعة قضايا البناء ، بناء الشخصية العربية ، أو المصرية ، والبصت عما ينبئ أن تتطلى به هذه الشخصية من مكونات معنوية أو مادية .

ومن هنا أيضا كان علاج بعض الادباء والشعراء أمثال شوقي ومحمود تيمور وتوفيق الحكيم لجوانب الإصلاح الاجتماعي والمعنوي والفكري والاخلاقي فيما كتبوا للمسرح من مسرحيات ذات موضوعات

تاريخية أو تراثية علمة ، أو موضوعات اجتماعية تراجيدية كانت أم كوميدية . أو مختلطة تجمع بين الملهة والمأساة .

قدم على أحمد بكثير الى مصر سنة ١٩٣٣ حيث التحق بقسم اللغة الانجليزية بكلية الآداب بالقاهرة وتخرج فيها سنة ١٩٣٩ وحصل على دبلوم التربية سنة ١٩٤٠ .

وألتصت له دراسته التعرف على الادب الانجليزي وقراءة شكريين وترجمة أحد أعماله وهو مسرحية روميو وجوليت بالشعر المرسل .

وحصل على الإقامة في مصر واشتغل بالتدريس زمنا ، وتركه الى مصلحة الفنون بوزارة الارشاد القومي .

وتعدد انتاج بكثير الادبي بين كتابة المقال والقصة والمسرحية والترجمة وأول ما ألف للمسرح مسرحية اخناتون ونفرتيتي بالشعر المرسل وعلى بحر واحد هو المتدارك^(١) .

وتتوزع حول حياة اخناتون^(٢) الفرعون المصري الذي خرج عن ديلنة آيائه وعبادة آمون ، فدعا الى عبادة الاله الواحد المتمثل في القوة الكامنة في قرص الشمس «رع» أو آتون ، وانتقل الى عاصمته الجديدة مدينة آتون . ومكانها الان تونة الجبل ودعا الى المحبة والسلام وترك الكره والبغضاء .

وعليه فقد عد نبيا ورسولا شاعرا ، واستهوت حياة اخناتون ودعوته الدينية كثيرا من الكتاب في مصر .

وهي مسرحية من ٤ أربعة فصول ، تعرض حياة الفرعون وزوجه نفرتيتي ، والظروف التي أحاطت به في عصره ، ولغته الشعرية في هذه المسرحية لمصحية نقية ، غير متكلفة ، فيقول مثلا في مناجاة اخناتون ربه وعلى لسانه :

(١) محمد عطا ، رأى في ادبنا المعاصر ، ص ١٠٥ .

(٢) طبع مكتبة مصر سنة ١٩٤٠ .

رب ا ما أعظم شوقى اليك
بجمالك تحمى الميرون
وبنورك تشفى القلوب
أيما قلب تنمر ، فهناك الحياة الحق

ويقول :

رب أسمعنى صوتك المعب حتى فى أرواح الشيطان
وأعد يا رب لأعضائى بهواك شبيبتهما والجمال
مدلى كفيك القابضتين على الأروح

أقبلهما ، فإذا أنا مبعوث حيا

ولا شك أن بكثير قرأ كثيرا عن حياة اخناتون فى التاريخ المصرى
القديم ، واطلع على ترجمات لاناثيد اخناتون ومناجاته التى حفظها
لنا التاريخ وقام بترجمتها علماء المصريين ، ولاحظوا كثيرا من التشابه
بين ما جاء فيها وما جاء فى التوراة المتداولة من شعر على لسان بعض
النبيا بنى اسرائيل .

ومما كتبه من مسرحياته بهذا الشعر المرسل مسرحية «نصر اليهودج»
وهى أوبرا غنائية . ويبدو أنه توقف عن كتابة المسرحيات بهذه الطريقة
فانتج لى النثر واختاره شكلا لأعماله مثل «سر الحاكم بأمر الله»
و «مسلمار جحا» و «قطط وفيران» .

ويستمد بكثير موضوع مسرحياته من التاريخ القديم والاساطير ،
ومن المشكلات والقضايا السياسية المعاصرة ، ومن قضايا المجتمع .

فأما ما اقتبس موضوعاته من التاريخ فاختار التى أشربنا إليها ،
و «سر الحاكم بأمر الله» و «فارس البلقاء» عن أبى الحجاج الكففى ،
وهى مسرحية من لمصلين .

ومن الاساطير اليونانية مأساة أوديب ، ومن القصص والاساطير

الشعبية «شهر زاد» ومما اقتبس موضوعه من التاريخ الملصق والفضلي
السيلسية التي تشغل باله كصلم أندونيى المولد ومصرى الأقامة
وتشغل العالم الاسلامى ومصر والمصريين . مثل :

«عودة الفرغوس» عن استقلال اليونيسيا ، مسرحية من أربعة
فصول (١) ، و «ابراهيم باشا رسول الوحدة العربية» نثرية من ثلاثة
فصول (٢) تتحدث عن بطولات القائد ابراهيم باشا وماآثره في سوريا
وتركيا ، وغايته الدعوة الى الوحدة المصرية ، و «شيلوك الجديد» (٣)
وتدور حول اليهود والقضية الفلسطينية ، وقام لنداو بعرض وتحليل
هذه المسرحية (٤) .

وهذه المسرحية مركبة من مسرحيتين نثريتين باللغة الفصحى ، الاولى
من أربعة فصول بعنوان «المشكلة» ، والثانية من ثلاثة فصول وعنوانها
«الحل» .

وكما قدم بكثير مسرحية «عمر المختار» من فصيل نثرية شعبية ،
عن كفاح الشعب الليبي بقيادة زعيمه المتناضل عمر المختار (٥) .

وفي سنة ١٩٥١ قدم مسرحية مسمار جحا ، وهي مسرحية رمزية
نصف مغامرات جحا الشخصية الشعبية الحكيمة ، وتروى للاحتلال
الانجليزى لمصر ومماحكاته ومماطلته في الجلاء . وعرضت بالقاهرة ونالت
اقبالا لما كان يصح به الشعب المصرى آنذاك من رغبة ملحة في اجلاء
الانجليز ، وكان الغضب الشعبى قد بلغ مداه ، وبدأ ينظم عمليات
المقاومة المسلحة ضد الانجليز بقناة السويس .

(١) صدرت سنة ١٩٤٦ عن مكتبة الخانجي .

(٢) صدرت سنة ١٩٤٢ .

(٣) صدرت سنة ١٩٣٥ .

(٤) راجع دراسات في المسرح والسينما عند العرب ، ص ٢١٢ .

(٥) طبع دار الفكر العربي ١٩٤٤/١٩٤٥ .

مصرح عزيز أياظسة الشهري وامتداد مصرح شوقى

الف عزيز أياظة عشر مسرحيات شعرية يستند موضوعات سبع منها من التاريخ العربى الاسلامى القديم وهى : قيس ولبنى ، والعباسة ، والتناصر ، وشجرة الدر ، وغروب الاندلس ، وقلعة النور ، وواحدة من الف ليلة شهریار ، وواحدة عن قيسر ، واثنان اجتماعيتان هما أوراق الغريف وزهرة ، فقيس ولبنى تدور حول قصة الشاعر المربى الذى صنف فى تاريخ الادب العربى بين الشعراء العذريين فى الجواز فى العصر الاموى مثل قيس بن الملوح ، فقيس بن ذريح صاحب لى ججازى أحب فتاة عربية لقيها فى رحلة من رحلاته بالبادية ، فأراد ان يتزوجها الا أن تقاليد العرب آنذاك كانت تلبي أن تزوج المرأة ان يتنزل فيها أو يشبب بها ، وكانت تلك عقدة العلاقة بين لىلى وقيس بن الملوح المجنون ، ونم يستطع أن يجتاز هذه العقبة أو أن يتنخلب عليها لتزوج لىلى من آخر غير قيس ، لكن القصة تختلف مع ابن ذريح . فقد استطاع أن يوسط الحسن بن على بين أبيه ، ووالد حبيبته لبنى حتى يقبل الزواج منها . وكان أن تزوجها لكن صعلبا أقوى تقوم عندما تنتقل لبنى العروس الى بيت الزوجية ولا تستطيع أن تنجب لقيس ولدا يرث ثروة الاب والجد ، وتثور الام حماة لبنى وهى فى الاصل غير راضية عن زواج ابنها فتعمل غيرة الحماة من زوجة الابن على التفريق بين الاصبين متفذة عدم انجاب لبنى ذريمة الى الطلاق ، ويتم طلاق لبنى لتزوج رجلا آخر ، ولا ينس قيس زوجه ، ولا يصبر على فراقها وزواجها من رجل آخر فيحاول لتعود اليه ، ويعود مرة أخرى ليستبين بجاه الحسن ابن على وصاحبه ابن أبى عتيق حتى يصل الى بيته فيطلق الزوج الثانى لبنى لتعود الى حبيبها وزوجها الاول قيس .

ظك هي القصبة كما ترونها كتب الادب ، وإن اختلفت في بعض
صورها وتفاصيلها .

وقد أقام عزيز أباطة مسرحيته على هذه القصة ، ولم يتخطها كثيراً
في عناصرها ، إلا أن بعض مشاهد أصلها عدها الدكتور مندور فنية
أو مقبحة على القصة لا تتفق والمعرف المتأكد بين القليل العربية الذكاء
والبناء الدرامي للمسرحية يتبع فيه طريقة شوقي في مسرحياته
الشعرية وبخاصة في مجنون ليلى . وقد ذكر تأثيره هذا بشوقي في صدر
مسرحيته «شجرة الدر» فقال وقد أهداها إلى الشاعر أحمد شوقي :
إلى شوقي الخالد أرجى أثراً من هديه ، ونفحة من وحيه ، هدية
تقدير وإكبار ووفاء .

ويعلق الدكتور مندور على هذا بقوله :

«الاستاذ عزيز أباطة من الواضح أنه يترسم خطى شوقي في انتاج
المسرحيات الشعرية . من تأثيره بشوقي اختياره لبعض موضوعاته من
التاريخ العربي القديم والإسلامي ، وقد بدأ بموضوع شبيه بل هوارد
لاهدى مسرحيات شوقي المشهورة أعنى قيس وليلى مشايها لقيس
وليلى أو مجنون ليلى عند شوقي . واختار من تاريخ الاندلس ، ومن
تاريخ الرومان ومصر ، ومن المجتمع المعاصر كذلك فإن عزيز أباطة
استخدم الشعر العربي بينائه التقليدي الموزون المقفى ، ولم يلجأ إلى
الشعر المنثور أو الشعر المرسل غير المقفى . كما أن حواراً الشعرى
غلبت عليه الخاتمة ، فهو ينظم الاناشيد الطوال في مواقف قد لا تقتضي
هذه الاناشيد ، ويقتبس كما لاحظ الدكتور مندور من بعض أعماله
الشعرية أو ديوانه أبيات ، بل قصائد بتمامها ، في مواضع كثيرة من
قيس وليلى يقول مثلاً في إحدى مشاهد المسرحية عديم يفتنى قيس
وليلى : (١)»

(١) مسرحيات عزيز أباطة ، ص ٢١ .

كلون هذه الخطوة يسمعا المؤلف عدة قصائد غزلية ، يقسم كلامها بين قيس ولبنى ، لينشد كل منهما جزءا منها ، دون أن تضم في الكشيد كله أية رائحة للحوار الذي يجلوب فيه شخصي شخصيا آخر ، بل لقد اكتشفنا أن بعض أبيات هذا الحوار كان المؤلف نفسه قد نشرها قبل هذه المسرحية ضمن إحدى قصائده في ديوان «أملت جائرة» قبيل ذلك ببضعة أشهر . وذلك في قصيدة «ليلة وليلة من ١٠٠ من الديوان» .

ولم يكتف عزيز أبلاطة باستخدام مقطوعات شعرية وأبيات كثيرة من شعره قبل تأليف المسرحية ، بل أنه اقتبس من شعر قيس بن ذريح نفسه على ما فعل شوقي من قبل في مسرحيتي عنتره ومجنون ليلى . ومن ذلك ما جاء على لسان قيس من ٩٧ :

يقولون لبنى فتنة كنت قبلها بخير ، فلا تندم عليها وطلق
فطاولت أمدائي وعاصيت ناصمي وأقررت عين الشامت المتصلق
وددت وببيت الله أنى عصيتهم وحملت في رضوانها كل موثق
ويتفائل المسرحية ، كما هو الحال عند شوقي متأثرا بالمسرح اللغزائي مشهد غزائي في الفصل الثالث ينشد فيه أحد الرعاة أغنية غرام يصلحها راع آخر يعزف على الناي .

ويرى مندور وغيره من النقاد^(١) ضعف البناء الدرامي للمسرحية ، لضعف عناصر الصراع أو قيامه على أسس واهية ، واغتراضت ومهية ، ولجوء المؤلف في عناصر الكشف والحل في المسرحية الى حيل ومصادفات ساذجة ، حتى تنتهي الى الخاتمة التي يراها مندور أسوأ خاتمة لذلك القصة الشعرية الجميلة^(٢) .

وهكذا يستمر عزيز أبلاطة في بقية مسرحياته ، وإن تطور بعض الشيء في بقله الدرامي ، وقل من اعتماده على الشعر المقتبس بوحاصة

(١) راجع الشعر المسرحي للدكتور كمال اسماعيل ص ٤٩ ومابعدها

(٢) مسرح عزيز أبلاطة ، ص ٣٠ .

من شجرة لا تتركك من تثيره الواضح بمؤثرات زوجها الراحلة ومريثته
لها وتكرمه العاطفية

وإذا كان موزنا لفظه قد أعلم مخرجه الشدوي على تقية شوقي ،
وشبهه في موضوع مخرجته التي حد بعيد إلا أنه لم يظهر لمخرجه
الاجتماعي أو الواسع نوع الملاءة كما فعل شوقي في البيت الذي شكلت
نقطة غنية بخصبة شوقي كتبت من مخرجته في الملاءة ، كما أبانت
مخرجته الأخرى موجهة في الناس ، وإن تغلغلها بعض المواقف
الفاكية التي تتم عن هذا المثل عند شوقي .

وعسرح عزيز أبلطة الاجتماعى يمتك فى مسرحيتين هما أوراق
الغريف^(١) ، وزهرة^(٢) ، وأوراق الغريف تحكى قصة أسرة مكونة من
«قاسم» الزوج و «وداد» الزوجة ، وأكرم بشايع و داد وحاضنها بعد
وفاة أبيها ، وأقبل ابنة قاسم ووداد ، و «هميب» محقق قاسم الغريب
والذى حضر لنحش مع الأسرة ، وعبدلن خطيب اقبال الفتاة .

وتدور الأحداث في المسرحية حول زواج وداد ابنة أخ الباج من قاسم الذي يبدو أنه كان زواجا غير قائم على عاطفة حب من وداد ، فقد تكتشف أسرار العلاقة بينها وبين مهيب صديق الزوج الذي عاد بعد ضيعة خارج البلاد ليلتقي بوداد ويطرحها الغرام من جديد .

وتتمدد العلاقة بين قاسم الزوج وزوجه بسبب هذه العلاقة المحرمة وتطحن الابنة اقبال حرج الموقف بين ابويها فتتدخل لدى مهيب حتى يبتعد عن والدتها ويترك الاسرة لتميش في سلام ، وحتى لا يتسبب في غضبة تكون هي « اقبال » ضحيتها ، فيذعن مهيب في النهاية لوازعين في صدره ، وازع الوفاء للصديق ، ووازع التسبب في فشل زواج الفتاة اقبال ويقرر في النهاية ، التغلب على عاطفته ، واتخاذ القرار بالعودة مرة ثانية الى غريمته في دمشق ليرتك الاسرة تواصل مسيرتها في هدوء.

• ۱۴۵۷ (۱۰۰۰) قمری

وربما صور عزيز أباطه جلتها من حياة وسطى في بيئة القصور ،
والتي كانت تختلف سلوكياتها وطائمتها عن سلوكيات وطائمت الطبقة
الوسطى ، ولعل هذا السلوك قد صدم غلدا ينتمى الى هذه الطبقة
للوسطى فلم يستشع ما عرضه عزيز أباطه من شذوذ في تصرفات أفراد
الأسرة الزوج والزوجة والبنات ازاء مهيّب الصديق الذى لا يرى حرمة
ببيت صديقه قاسم وقد استضافه عند عوفته ، فلم يتورع عن مضايقة
زوجته «وداد» ولا تتورع هى وهى زوجة ولها ابنة عن مضايقة مهيّب
هذا الحب الملتهم تفرعا بما كان بينهما من حب قديم قبل الزواج .

فيقول مندور : «لننحن وان كنا قد عبنا على الاستاذ عزيز أباطه
تصديقه لبعض الروايات القديمة السخيفة في قصة «قيس وليلى»
واعتماده لتلك الروايات في المسرحية التى نعالج فيها هذه للقصة مثل
رواية استمطنة قيس بعد الله ابن أبى عتيق خدومه الصينى بن على على
تطليق لبنى من زوجها لتمود الى قيس ، واستتركنا لماكن حدوث مثل
هذه السخافة في بيئة الحجاز المسلمة هنا أيضا لا نستطيع الا أن
نستترك في مسرحية أوراق الخريف نفس هذه المواقف التى لم يكتف
الاستاذ عزيز أباطه بالصالحها بالبيئة الاسلامية القديمة ، فالحق هنا
ببيئتنا الشرقية المعاصرة . وبإستطاعتنا أن نؤكد أن المؤلف لم يستق
هذه الاحداث من واقع حياتنا ، انما حاول أن يتصور بخياله وقائع
لمسرحيته ... الخ» .

والحق أن الدكتور مندور لم يستطع تصديق هذا الذى عرضه عزيز
أباطه لانه بعيد عن تصور حياة الطبقة الوسطى التى نشأ فيها مندور
وهى أقرب الى المحافظة لكنها ليست غريبة عن تصور عزيز أباطه وهو
من أبناء الطبقة الارستقراطية التى عاشت في مصر قبل الثورة حياة فيها
قدر من التحرر والتشبه بالغرب ، ويعتبرون ذلك صورة من صور الرقى
والتمدن . والذى يؤكد هذا ظهور ألوان مشابهة لتلك التصرفات في بعض
قصص وروايات كاتب أديب آخر من الأسرة الاباطية قريب الصلة

بعزيز أباطه هو ثروت أباطه ، وآخرها تلك القصة المسماة « يسليبع الثور » والتي عرضها القليزيون المصريون (١) .

ولكن غيب المسرحية لا يتوقف على ما ارتآه منصور من غزابة الملاحية وشذوذ المتطوك الذي يتخلف مع قيمها الشرقية والإسلامية ويبتعد بها المصرية المحافظة في الطبقة الوسطى خاصة ، بل ان عناصر أخرى فنية تتصل بالبناء للدرامي أيضاً ، وبالصراع وخصيائته وطول القصة ، وبالإسلوب الشعري الذي دار به الحوار ، فهو إعلان من هذا المستوى الاجتماعي ، وهو غير مستساغ مع هذا الجو ، وإذا كان مقبولا في جو يعرض فيه لمصاة شاعر وقصة حب عذري أو لبطولات ومواقف مأسوية في التاريخ ، فإن هذا الأنماط الشعري قد لا يليق بهذا الجو الاجتماعي الواقعي الذي ساق فيه عزيز أباطه قصة مسرحيته . فضلا عن أن لغته الشعرية ليست باللغة السهلة القريبة من جاری التعبير ، بل يعتمد فيها أحيانا استخدام الغريب .

والمسرحية الاجتماعية الثانية هي : « زهرة » (٢) . وموضوع هذه القصة هذه المرأة « زهرة » وهي زوجة لتاجر ثري اسمه ظافر في الخامسة والخمسين من العمر ، ولهما ابنة « صفا » متروجة من ثلب في الثلاثين « يحيى » ، ويسكن الجميع في بيت واحد هو بيت هذا الرجل الثري ، ويتضح من خلال المسرحية علاقة آثمة بين الام « زهرة » وزوج الابنة « يحيى » وتحدث أحداث وتشيع رائحة العلاقة ، وينتهي الامر بانتقال الزوجان يحيى وصفا للعيش في بيت والد يحيى بعد أن شعبت العلاقة الآثمة ، ولكن زهرة تأتي ألا تطارد زوج ابنتها ، مما يدفع بظفر زوجها الى محاولة ردها الى صوابها وكبحها وتقلب الأحداث المفريفة غير

(١) عرضت في خلال الاسبوع الاخير من شهر يونيو والاسبوع الاول من يوليو سنة ١٩٨٧ .

(٢) أصدرها سنة ١٩٦٨ وهي وسابقتها مما كتبه بعد الثورة والتحول الاجتماعي الكبير بعد صدور قوانين الإصلاح الزراعي ثم التأميم أو ما عرفه بالقولنين الاشتراكية . ولكن يمكن الحديث عنهما في الباب التالي لكن أضفنا هنا حفاظا على وحدة الحديث عن أعمال عزيز أباطه .

المنطقية في صورة من الميلودراما الاجتماعية التي يكتب فيها المؤلف
المواقف المأساوية والمفجعة ، كان تكشف زهرة زوجها في قمة الصراع
بأن صفاء ليست ابنته ، غلا يسمه إلا طلاقها وتعود زهرة فلا تجد مأوى
إلا بيت ابنتها التي تنطلق عليها فتصيح بليوأتها حتى تموت .

ويقول المؤلف إن زهرة هذه تشبه فيدرا بطله راسين في مسرحيته
المشهورة على خلاف ما بينهما ، فقد علقت فيدرا بابن زوجها ، بينما
أحببت زهرة زوج ابنتها (١) .

وفي هذه المسرحية يتطور عزيز أبلاظه بأدائه الشعري بعض الشيء
فيلجأ إلى البهोर السهلة الخفيفة الإيقاع كبحر للرجز الذي يستخدمه
كثيرا ، كما يقلل من غلوائه اللغوي ويحاول تقليد أسلوب شوقي في
مسرحية الست هدى ، بل أنك عند قراءة بعض صفحات من « زهرة »
تتذكر مواقف وحديثا مشابها ، وتمودك روح شوقي في مسرحيته
الجيدة أو ملهاته الاجتماعية .

وبعد لماذا أراد عزيز أبلاظه أن يقول في هذه المسرحية ، أهو مجرد
تقليد لفيدرا راسين ورياضة قلم أم أنه حاول معالجة موضوع اجتماعي
ألح على فكره وأخرجه على شكل هذه المسرحية الشعرية ؟

والحق أن الاثنين مما يمكن أن يكونا غاية المؤلف الشاعر ، وإن لم
يكن في تلك الصورة الميلودرامية التي أخرجه بها مما يمثل قبولاً ، أو
ارتياحاً لدى القارئ خاصة وأن المؤلف لم يحكم بناءه الدرامي ، ولم
يحاول إقناع قارئه أو مشاهده بما يدور من أحداث أو مواقف ، قيد
لا يشفع ما يسوقه من الأسباب أو المقدمات بما ينتهي إليه من نتائج .

(١) راجع مقدمة زهرة لعزیز أبلاظه ، طبع دار الكاتب العربي
سنة ١٩٦٨ ، ص ٥ ، وراجع الشعر المسرحي للدكتور كمال امصباحيل
ص ٧٢-٧٤ .

الباب الرابع

المسرح الواقعي في مرحلة تحرير الذات

الفصل الأول

المصرح الجاد

المصرخ الواقعي

في مرحلة تحرير الذات

" يعتبر فيلم ثروة يوليو ١٩٥٢ تحسولا في مسار التاريخ المصري ، أعقبه تغير اجتماعي وفكري واسع المدى في المجتمع والفكر المصري على مدى ثلاثين عاما ، ولكن بذور هذا التغير كانت موجودة بالتربية المصرية منذ أمد بعيد قبل حركة الضباط . تبنيتها عناصر واتجاهات كثيرة في المجتمع المصري ، ألحنا الى بعضها في حديثنا في مطلع هذا القرن عند قولنا بأن الاحتلال الانجليزي لمصر حاول إيجاد طبقة جديدة من الموظفين وصغار الملاك ليعادل بها أو يوازن طبقة الحكام من الاصل التركي أو الذين يدينون بولائهم للسلطة العثمانية أو القسطنطينية ، ويتبنون بالضرورة الاتجاه الاسلامي ، ويشجعون الاتجاه الوطني الذي ينادي بالاستقلال والجلال . "

وعمل الانجليز على تقوية طبقة الموظفين ، والطبقة الوسطى عموما ، كان عن طريق فتح المدارس المعنية والثكنية خاصة ، لتفريج جماعات تعمل في الادارة التي ترتبط مصالحها بالانجليز ، وكذلك تشجيع زراع القطن باحتكار شراء محصولهم لمصانع لانكشير .

ولكن هذا العمل من جانب الانجليز والذي سفروا فيه بعضا من أقطاب مصر لم يأت بالنتيجة المرجوة لهم ، وبخاصة بعد خيبة أمل المصريين في وعود الانجليز بعد انتهاء الحرب الاولى ويقيلهم حزب الوفد انضمت اليه جموع الطبقة المتوسطة الجديدة من الموظفين وصغار الملاك ومتوسطي أصحاب الأرض مع بعض كبار الملاك من الأقطاب والاسر المصرية من أصل الفلاحين ثم انفصل عنه بعد ذلك حزب الأحرار الذي يمثل طبقة كبار الملاك من المصريين والذين كانوا ينافسون الاتراك من كبار الطبقة الارستقراطية التي تعود في ملك القصر .

ومن هنا كان للوفد هذا الوجود الكبير ، والاثـر البارز في الحياة المصرية بعد ثورة ١٩١٩ وحتى نكسة إلغاء الدستور ومقتل السردار وعودة الانجليز الى القبضة الحديدية على البلاد بواسطة القصر وأعدائه من الاحزاب .

١ واستمر الحال على هذا الاضطراب في الحياة المصرية والمجتمع المـصري ، والتيارات المتصارعة تعمل فيه طوال مرحلة الثلاثينيات والاربعينات . وقد نشطت أحداث الحرب العالمية الثانية بعض التيارات الاجتماعية والفكرية في المجتمع المصري بعد الاربعينات . //

٢ ويمكن القول بأن الاتجاه الليبرالي الذي ساد الحياة المصرية منذ العشرينات وحتى بداية الاربعينات قد بدأت تغيـب شمسـه مع نهاية الحرب الثانية ، ذلك أن المصريين وجدوا أنهم لم يجنوا من هذه الليبرالية بصورتها التي استعاروها من الغرب الاوروبي ، ومن الديمقراطية الغربية بصفة خاصة لم ينجح في أن تبلغ بهم ما أرادوا من الحرية والرفاهية ، فكان استدار بعضهم الى الخلف للبحث عن مخرج من التاريخ القديم أو الاسلامي ، واتجه بعضهم الى نظم أخرى واتجاهات كانت تبرق لهم من بعيد وتعد بأمل كبيرة . فكان الاتجاه الاسلامي ، والاتجاه اليساري الذي يميل نحو الشيوعية . /

وهكذا تمحضت التيارات التي اضطربت بها الحياة المصرية عن هذين الاتجاهين القويين الذي تمثل في جماعة الاخوان المسلمين وتمثل التيار الاسلامي أو الشيوعيين والذي يمثل اليسار التقدمي العلماني الماركسي غالبا .

وحاول هذان التياران عن طريق الشعارات والبرامج التي يبثانها للشباب عن طريق الدعوة في الندوات والاجتماعات والمصاحفة والكتب المعقيدة المختلفة أن يجندا كثيرا من شباب المدارس والجامعات والمتقنين لخوض معركة «تحرير الذات» .

ويمكن القول بأن هذين التيارين وإن غلبا على السبيل وبعض المتقنين

وتكاد من العقلية بحدوث التراجع المصري ولكن استتبعها أصلها
الاصوات في سنوات الأربعينات وحتى قيام حركة ١٩٥٤م مثلاً

ومع هذا فإن الشروع المصري لم يحل من مخيلات أخرى وطنية أو
قومية عربية ، ويمثل التيار الوطني المصري في هذين سميرين لم
يستطيعا أن يكونا لهما نقلاً ينافس به الأحزاب الكبيرة كالوعد والاحرار
والسمديين ، بل لم يستطعا أن ينافسوا الحركات الاخرى الناشئة وقاد
القطرية كما قلنا وأغنى الاخوان المسلمين والشيوعيين . هذان الفرعين
الوطنيين هما مصر الفتاة وبتزعه أحمد حسين ، والحزب الوطني الجديد
وبتزعه مصطفى رضوان .^{١٠}

كما ان تيار القومية العربية بدأ يجد استجابة واضحة له في أعقاب
الحرب المالية الثانية وقد كان من علامات تمكنه في مصر تكوين الجامعة
العربية بتوقيع ميثاقها سنة ١٩٤٣ .^{١١} وبطل هذا التيار يتصاعد حتى حرب
فلسطين سنة ١٩٤٨ ، والتي انتهت بنكسة وهزيمة لهذا التيار ، وأعزبت
فيه مصر بعض الاعراض لما أصابها من آثار سيئة عقب الهزيمة ، وما
رصدته الجماهير من خيانات وانقسامات أدت الى زعزعة الثقة في القيادات
العربية والمصرية على السواء .^{١٢}

وقوى هذا الخذلان العربي سنة ١٩٤٨ الى عودة الدعوة الى
المصرية وتبنى كثير من كتاب مصر وأدبائها لها . ويقول ساطع
الحصري^{١٣} ان التيار القومي انتكس بعد حرب فلسطين .

«ولكن هذا التيار أصيب بنكسة بعد أحداث حرب فلسطين سنة
١٩٤٨ والتي ألحقت مرارة الآلام التي شعر بها المصريون بحق من جزاء
سنة الوقائع العربية في فلسطين ، ولا سيما بسبب الاوضاع المؤسفة
التي لا يستطاع المتفحص الأخيرة فيها» .^{١٤}

وكان الدكتور أحمد زكي ، والدكتور لطفي السيد ، وحفي محمود

(١) آراء وأحاديث في القومية العربية - عن ١٩٨٠

قد طمعوا اتجاه مصر الى الاخذ بالقوة العربية ، وتلقاهم على ذلك
بعض الكتاب من الشلب آنذاك أمثال اصيل عبد القدوس .

فما قاله الدكتور أحمد زكي : «مصر لا عربية ولا فرعونية ، إنما
هي أمة قائمة بنفسها مستقلة عن الفرعونية وعن العربية على حد سواء»
ويدعو حنفي محمود الى نفس الجامعة العربية ، وإلى اشتراك كل
دولة بشؤونها الخاصة كما فعلت تركيا وكمال أتاتورك حين قطع كل صلة
بأجزاء الامبراطورية ، فأنشأ تركيا الحديثة التي أصبحت دولة أوربية
عصرية^(١) .

ويقول لطفي السيد في حديث لمجلة المصور سنة ١٩٥٠ م^(٢) :

«لقد نكت ألح في تأييد مصرية المصريين ، لأن منهم من كانوا
يدعون أنهم عرب ، ومنهم من يدعون أنهم أتراك أو شراكسة . ولو كان
اليونان حينما ملكهم الأتراك قد خرجوا عن قوميتهم لبلدت شخصياتهم،
ولمالت في نفوسهم أطماع الاستقلال ببلادهم ، ولاستحال عليهم أن
يردوها اليهم» وكذلك نحن المصريين نجب أن نتمسك بمصريتنا ولا
ننتسب الى وطن غير مصر مهما كننا أصولنا حجازية أو سورية أو
شركسية ، ويجب أن نحافظ على قوميتنا ونكرم أنفسنا ووطننا ، ولا
ننتسب الى وطن آخر ونفخه وهذه بكل اهتمامنا ، ونحيطه بكل
غريتنا» .

^{١١} وظل التراجع عن الاتجاه الى القومية العربية والوحدة العربية حتى
بعد قيام حركة الضباط الاحرار سنة ١٩٥٢ وقد رأى قادة هذه الحركة
مصلحة في إعادة الدعوة الى القومية العربية ، كما رأى بعض زعماء
العرب في قيادة مصر الجديدة بعض الآمال والمطامح . وهكذا شجعوا
قادة الحركة على تبني فكرة القومية العربية^{١٢} حتى انتهى الامر بالنس
في الدستور الانتقالي لمصر سنة ١٩٥٦ في يناير على «أن شعب مصر

(١) المصور ٣١ مارس سنة ١٩٥٠ .

(٢) المصور عدد مايو سنة ١٩٥٠ .

يشير البوجهة متفصلاً في الكيلن العربي الكبير ، ويقدر مسئولياته
والترامته حيال الفضل العربي المشترك لفكرة الأمة العربية ومجدها

لوانتهى الامر بهذه الدعوة الى اعتبار مصر جزءاً من الأمة العربية
وأعلنت الخطوة السياسية العملية لتحقيق هذا الامر وهي الوحدة مع
سوريا سنة ١٩٦٠ ، وفيها تنازلت مصر عن اسمها التاريخي لتسمى مع
سوريا بالجمهورية العربية المتحدة ، وتكتلى باسم الاقليم الجنوبي
وسوريا باسم الاقليم الشمالي .

^١ لقد كانت تجاذب مصر اذا في هذه المرحلة من طور تحرير الذات
عدة اتجاهات أبرزها كما بينا الاتجاه الاسلامي ، والاتجاه الوطني
الاقليمي المصري والاتجاه اليساري الشيوعي والاتجاه القومي العربي .

^٢ وكانت مرحلة ما بعد نكسة فلسطين سنة ١٩٤٨ وحتى قيام حركة
الضباط سنة ١٩٥٢ وبمعداها بقليل مرحلة الدعوة المصرية ، اتجهت فيها
الأمة الى تحرير الذات من كل ما يعوق تقدمها سياسياً واجتماعياً
أو فكرياً وثقافياً .

وقد اتخذت الاتجاهات الاخرى الاسلامية والشيوعية تدعم هذا
الاتجاه ، وخاصة في الجانب السياسي منه ، وهو محاولات تحرير البلاد
من سيطرة الاحتلال الانجليزي ، فكان أن تكاثفت كل القوى واشتركت
في محاربة الاستعمار البريطاني والذي كان يرمز له قواته المتبقية في
بعض مدن مصر الكبرى بعد الحرب حتى اضطرت الى الانسحاب الى
مواقع بقناة السويس ، ولم تدعه هذه القوى الوطنية ينعم بالاستقرار
على ضفاف القناة حتى جندت من أتباعها من يحاربونه حرباً ضدائية
لا هوادة فيها أثقلت مضاجعه ، وهزت استقراره ، وشارك في هذه
الحرب الفدائية شباب ينتمون الى الاتجاه الاسلامي ، واليساري
الشيوعي ، والوطنية المصرية .

وكان اليسار الشيوعي في مصر قد اكتسب مواقع عديدة له قبيل
قيام حركة الضباط سنة ١٩٥٢ وبخلفة بين المثقفين وطلاب الجامعات

ولم ينفصلهم في هذه المراحل سوى الاتفاق الإسلامي الأجنبي اليساري
كان أقوى تأثير في مجل الصحافة والأعلام والأيدى المصرية عامة .

ولما كانت حركة الضباط مكونة من مجموعة من شباب الوطنيين ذوي
الانتماءات المتعددة بين تلك الاتجاهات الأربعة أو الثلاثة التي أشرنا
إليها وهي الإسلامي ، والوطني واليساري الشيوعي فإن السيلسة التي
مبارت عليها منذ بدء حركتها كانت تتراوح بين الاخذ بهذه الاتجاهات ،
فهي ساعة تتجه الى اليمين وساعة الى اليسار وتضرب اليمين الإسلامي ،
وساعة تتجه اتجاهها قوميا أو وطنيا وتضرب اليسار الشيوعي وهكذا
حتى أمكن لليسار الشيوعي أن يسيطر على الرأي العام في مصر بعد
الغزو الثلاثي للقناة سنة ١٩٥٦ .

وبمدها حدثت القرارات الاشتراكية ، وتدخل الروس تدخلًا صافيا
بعد حصولهم على حق بناء السد اثر انسحاب دالاس الشهير من بنائه .
وهكذا عاشت مصر في ظل اليسار الشيوعي طوال الستينات وحتى
هزيمة سنة ١٩٦٧ أو النكسة كما سميت آنذاك . وكان لسيطرة اليسار
الشيوعي على مقدرات مصر في تلك المرحلة آثاره الواضحة في الحياة
والمجتمع والفكر والثقافة .

وفلتبس لتوضيح هذا الموقف مقالا لاحد كتاب الغرب^(١) بعنوان
«تحويل مصر الى اليسار» يقول فيه : «.. ان أحد أسباب الانفصال
الصوري في سبتمبر سنة ١٩٦١ هو محاولة مصر أن تطبق نظامها :
الديمقراطية الاشتراكية التعاونية على الاقليم الشمالي . وكان من
أسباب اسراع سوريا الى الانضمام لمصر سنة ١٩٥٧ رغبتها في أن
تنطوي في ظل الزعامة العربية لجنرال عبد الناصر والمجد السني الذي
خلقته بعد عدوان سنة ١٩٥٦ .»

(١) تحول مصر الى اليسار بقلم كارل ليدن Carl Liden نشر بمجلة :
Middle Eastern Affairs - ديسمبر سنة ١٩٦٤ .

طعن بعد محاولة عبد الناصر التأميم وتطبيق النظم الاشتراكية على البنوك قلعت في وجهه معارضة قوية من الرأسمالية السورية التي تزعمها أحد الرأسماليين هناك وهو مأمون الكريزي .

ويحكى للأولف كيف اتجهت مصر الى اليسار بنشأة حزب شيوعي غير شرعي سنة ١٩٢٠ لم يستطع البقاء لاهتمام مصر بقضيته الوطنية التي استحوذت اهتمام الشعب والثقافة حول زعامته أمثال مصطفى النحاس في الثلاثينات .

ولكن بعد الحرب العالمية الثانية تغيرت الأمور فقد ضعف نفوذ بريطانيا ، ونتيجة للظروف الدولية كانت تشعر بأن أيامها بمصر أصبحت محدودة ، كذلك حالة التذمر التي سادت الجيش المصري ، وظهور مشكلة فلسطين وسيطرتها على الوجدان العربي واتخاذ الإخوان المسلمين منها ذريعة للتجمع وتقوية الشعور بالرغبة في الحزب ، وصاحب ذلك كله ضعف حزب الوفد مما جر بعد ذلك الى حدوث الفوضى السياسية التي أدت الى قيام حركة يوليو سنة ١٩٥٢ .

وبين عامي ١٩٤٢ و ١٩٥٢ قلعت بمصر اثنتي عشرة جماعة ذات اتجاه شيوعي بين الاسكندرية والقاهرة منها «الحركة المصرية التحررية» و «الشرارة» و «الحركة الديمقراطية للتحرر الوطني» و « الفجر الجديد » ، وكانت الحركة الديمقراطية للتحرر الوطني اقواها جميعا ، وأهمها . وكان لها صلات بالايخوان المسلمين الذي كان يقودهم حسن البنا حتى سنة ١٩٤٩ ، كما كان لها علاقات ببعض منظمات الضباط بالجيش والذين صاروا من بعد أعضاء في مجلس الثورة . فقد كان على اتصال بها يوسف صديق ، وخالد محيي الدين ، وكان يتعاطف معها جمال عبد الناصر نفسه .

وقد أذاعت هذه الحركة كما أذاعت جماعة الإخوان المسلمين أنباء كانت السبب في الثورة وأن بعض رجالها ينتمون اليها .

وقد سمع الشيوعيين كما سمع للاخوان وغيرهم بصرية الكلام بعد .

حركة القباط سنة ١٩٥٢ ولكن ذلك لم يستمر طويلا حتى انضمت حركة
قيل انها شيوعية بين عمال كفر الدوار وقبض على اثنين من زعماء العمال
وتم اعدامهم .

وعندها أعلن الشيوعيون أن الدكتاتورية العسكرية التي أخرجت
فاروق تعاونت مع الإقطاع والرأسمالية لاهذار دم العمال .

ومنذ ذلك الوقت وحتى أعلن عبد الناصر تقاربه مع الاتحاد
السوفييتي سحب الشيوعيون تأييدهم للثورة . وبعد قيام حلف بغداد
سنة ١٩٥٥ عادى عبد الناصر دول الغرب ودعا مع غيره من دول عدم
الانحياز الى قيام حلف باندونج . ويرى الكاتب أن هذه الزيارة التي
التقى فيها عبد الناصر ببعض زعماء آسيا وخاصة شوان لاي كانت
المغلفة في اتجاهه نحو الشيوعية .

ومع اتجاه عبد الناصر نحو الشيوعية الا أنه قام بحركة اعتقالات
لهم بين عامي ١٩٥٥ و ١٩٥٦ كما رقب عدد منهم .

وقامت أمريكا سافرة بمعارضة عبد الناصر بعد تدخل السوفييت ،
وتبعها دول الغرب لاعتقادهم بلقاء عبد الناصر نفسه في أحضان
السوفييت . ومنذ ذلك الحين أي من سنة ١٩٥٦ وأصبح تقييم الغرب
لمصر وحكومة عبد الناصر ضمن الحركات الشيوعية في العالم الثالث .

وبحلول عبد الناصر أن يفصل بين صداقته لعدد من الدول الشيوعية
وبين النظام الاجتماعي الاشتراكي في مصر بحيث يكون هذا النظام
منبثقا من الداخل ومخالفا لنظام أعدائه السياسيين وأصدقائه الدوليين
في نفس الوقت ، ووطد عبد الناصر علاقاته بزعماء العالم الشيوعي
وفي مقدمتهم تيتو وخروشوف وملو وكتب ناطق رسمي مصري في خطاب
شخصي الى خروشوف سنة ١٩٦١ يقول :

«ان هناك علاقات صداقة قوية تربطنا بشعوب تؤمن بالشيوعية مثل
شعب بلحكم العظيم وشعب الصين وشعب يوغسلافيا» .

وجول غروشوف أن يوضح في خطاب له أمام وفد مصري برئاسة السادات في موسكو سنة ١٩٦١ خطأ سياسة مصر باعتبارها الاشتراكية وعدم اعتبارها الشيوعية صراحة . وكأنه أراد في هذا الخطاب أن يدعم مصر صراحة إلى الانضمام للحركة الشيوعية دون هذا الظاهر الذي يدعى بالاشتراكية وهو في الحقيقة ألف باء الشيوعية فينبغي أن لا يبعأ من أول الطريق بل ينبغي أن يلحقوا بغيرهم من الشيوعيين .

وقد كان غروشوف واضحا في هذا مما دعا بعض قيادات مصر إلى التحفظ معه لحظهم أن إعلان الشيوعية غير ممكن لا داخليا ولا في المحيط العربي الاسلامي لطروف كثيرة لا قبل للحكم الناصري بها رغم استبداده وتسلطه ، وربما لأن عبد الناصر لم يكن مؤمنا بالشيوعية كتظلم اجتماعي وسياسي رغم أنه سمح لبعض القيادات السياسية ذات الاتجاه الشيوعي بتكوين مراكز قوى في مصر خلال سنوات حكمه .

وقد أدى نظام الإصلاح الزراعي وتقسيم الملكيات الزراعية الكبيرة إلى ملكيات صغيرة خمسة أفدنة وتوزيعها على الفلاحين إلى تقبل هذا العمل بعماس وفرحة من عامة الشعب رغم ما انتهى إليه في السنوات التالية من سلبيات أدت إلى ضعف انتاجية الارض ، بالإضافة إلى عوامل أخرى عديدة .

ويرى بعض المراقبين أن تقسيم الملكية الزراعية كان تمهيدا للمزارع الجماعية على النظام الشيوعي لكنها تجربة لم تتم . ربما لما عاقت العلاقات المصرية السوفيتية من عقلت انتهت بقطع هذه العلاقة تماما في عهد السادات .

وكان هذا الجو الذي أشاعته حركة الضباط بعد عام ١٩٥٢ مجالا كما قلت لتغيرات اجتماعية واسعة ، ولم يكن لهذه الحركة ايدولوجية خاصة فاضطرت إلى تبني ايدولوجيات متعددة مما شاع أو امتلأ به الجو العام في مصر والعالم العربي قبل هذه الحركة وفي أثنائها وأمرنا إليه ، وجول رغم الحركة عبد الناصر أن يضع هذه الايدولوجية فيما

عرفت بالملحقة الثورة والميثاق ، ولكنها مع ذلك ظلت غير واضحة المعالم رغم ما أحتت التطبيقات العملية والقوانين التي أصدرتها من تغييرات جذرية في أحوال المجتمع المصري ، قلبت موازينه ، وفككت الروابط التي تربط بين عناصره ، وتحدد العلاقات بين الناس على اختلاف هوياتهم وتعدد مشاربهم وانتماءاتهم الطبقية ، دون أن توجد البديل القوي الذي يقوم مقام ذلك الذي هدم وانحلت عراه .

وقد استولى على وسائل الاعلام والجو الثقافي العلم في هذه المرحلة جماعة من الكتاب والمثقفين غلب فكرهم الاتجاه اليسارى والماركسي خاصة ، وتجمع منهم جماعة في مدينتين مما أنشأته الثورة هما صحيفة الجمهورية التي حلت محل المصري والشعب التي حلت محل مصرى المصري . وتولى تحرير الصحيفتين جماعة من الكتاب نشأوا مع اليسار الولدى أو في حضن الجماعات الشيوعية ذات الاسماء المتعددة التي أشرنا إليها في المقال السابق ، والتي كانت تصدر نشرات على صورة صحف غير منتظمة قبل حركة ١٩٥٢ .

ومكنت لهم بعد ذلك الحركة فعلاوا صفحات الجرائد والصحف وكان على رأسها كما قلنا الجمهورية والشعب وروز اليوسف وصباح الخير ثم انضمت إليها الصحف الأخرى الأكثر اعتدالا مثل الأهرام والأخبار والمصور وآخر ساعة .

وبرز بين الكتاب جماعة دعوا صراحة الى الايديولوجية الشيوعية في الفكر والأدب وبعضهم كانوا ماركسيين صرحاء أمثال محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ولطفى الخولى وأحمد بهاء الدين ، وبعضهم كان يتفخذ اليسار ستارا من أمثال مصطفى محمود ويوسف ادريس ومحمد مندور ورجاء النقاشي ، وأحمد عباس صالح ، ورشدي صالح ، ونعمان عاشور ، وعبد الرحمن الشرقاوي كما أن بعض الكتاب ممن لم ينتموا الى اليسار بل كانوا أميل الى اليمين أو الاتجاه الوطنى ، أو المتوسط بين اليمين واليسار من رواد الأدب في الجيل المنصر حاولوا

مجازلة هذا الاتجاه الاشتراكي أو اليساري في أصلهم ومقالاتهم أمثال
توزيع المفكيم وطه حسين .

ومن العجيب أن الحركة رغم اتجاهها الاشتراكي تكرمت توزيع
المفكيم بأن منحتها أعلى وسلم وسلطة رئيس الدولة بنفسه ، وقد هاجمها
اليساريون هجوما عنيفا بعدها واتهموه مرة بالسرقة ومرة بالرجعية ،
ومرة بالانحزالية والبعد عن قضايا الجماهير .

لقد اهتم قادة يوليو ١٩٥٢ بالاعلام والثقافة وعين أحدهم وزيرا
للارشاد القومي وآخر للثقافة وثالث للتعليم حتى يمكن سيطرتهم على
الاعلام والفكر والثقافة والجامعات .

ولم يكن المثقفون في أول الحركة يشعرون بتناقض بينهم وبينها لكن
ازدادت عزلتهم عن رجال الثورة وخاصة بعد عدولها عن خط الديمقراطية
الذي أظنت عنه واتجهت الى حكم الفرد .

وانقسم المثقفون قسمين ، بل ثلاثة أقسام ، قسم ساير الثورة
وسار في ركبتها والثاني اعتبرها حركة انتهازت فرصة تهوؤ الأذهان والجمهور
للتغيير فوثبت على الحكم معلنة الشعارات التي تبناها الوطنيون
ودعاة الإصلاح والتغيير على تباين اتجاهاتهم . والقسم الثالث وهو
اليسار واليمين الذي أراد كل منهم أن يطوى الحركة تحت مظلته ،
فكانت النتيجة هذا المصدام الذي حدث بين الحركة وحزب الوفد ،
وبينها وبين الإخوان المسلمين ثم بينها وبين اليسار أو الشيوعيين حتى
سلس القياد ، واستقرت الامور بين اليسار والثورة وحاول حتى بعض
منقفي القسم الاول من سايروا ركب الثورة أن يلبسوا رداء اليسار
لينالوا المحظوة ، ويفسح لهم مكان في مجالات الاعلام ويسمع صوته
بين الاصوات المنادية بالشعارات الثورية البراقة .

اهتم خباط الحركة وقادتها اذا بالحركة الاعلامية ، وعن طريق
الاداعة والتثليزيون والمرح قدمت أعمال تنطق بالشعارات والمضامين
أو الاهداف التي أرادوا انتاع الناس بها ، وبخاصة تمهيد الارض لكل

عمل جبرى لتضييق الخناق الاقتصادي أو الاجتماعي كالتأميم والإصلاح
الزراعى وتقسيم الارض ، والانقلاب الصناعى على صاحب الزراعة ،
والمغامرات السياسية والعسكرية للزعامة السياسية والتي أغرقت البلاد
في دوامة لا تنتهى من المحن والمآثم التى حولتها أجهزة الاعلام إلى
هنازة وانتصارات .

لقد حققت الحركة لاشك بعض المكاسب الوطنية لمصر وعلى رأسها
عودة قناة السويس وجلاء الانجليز ، والمكسبة السياسية بين الامم
العربية والاسيوية والافريقية أو أمم العالم الثالث بصفة عامة ، لكن
ثم هذه المكاسب كان باعظاً تحمله الشعب من دمه وقوته ورفاهيته
سنين طويلة .

وأمكن للطبقات الكادحة داخل المجتمع المصرى أن تجد لها مكانا
متمثلما وأن تشارك في الحياة العامة ، وأن تشعر بوجودها في ظل نظام
اشتراكى يحقق العدالة الاجتماعية في كثير من جوانبه ، وأن تسلبته
شوائب ، وعطلت مسيرته سلبيات كثيرة شوهت الصورة وأبطأت من
عجلة المسيرة نحو تقدم مرغوب ، كان الشعب ظالمها اليه .

في ظل مجانية التعليم ، والمساواة في الحقوق ، والتأميم ، وتقليل
الفروق بين الطبقات وكفالة الدولة لحق الأفراد في العمل الى غير هذه
الامور التى تحققت في حركة يوليو ١٩٥٢ انتقلت البلاد نقلة نحو
الإصلاح الاجتماعى ، والتعليم . . . ولكن هذه الحركة تعطلت بسبب
نظام الحكم ، والمغامرات السياسية والعسكرية والتي اقتضت كثيرا من
النفقات أرهقت ميزانية الدولة وعطلت المرافق سنوات وسنوات ،
تتراكمت المشكلات ، وزادت المصانة في مجالات التعليم والاسكان
والطرق ، والمواصلات ، والقوت اليومي للشعب ، ومقتضيات العيش ،
وحاجات الأفراد الضرورية .

وكان لما فرضته الحركة من نظام داخلى بوليسى لحماية الحكم
أثاره المصعرة في نفسية الانسان المصرى ، قتلته فيه النفخة ، وزرعت

في صدر الحق ، وزعت المصحة والولاء ، وغرست الاعمال ، وعلم
الانتماء .

كتب المسرح واتجاهاته

اشتهر عدد كبير من كتا ب المسرح بعد حركة يوليو ١٩٥٢ اختلفت
تعالفاتهم وانتماءاتهم فمنهم ادياء محترفون من الجيل السابق ، ومنهم
اساتذة بالجامعة كتبوا للمسرح بعض المسرحيات أو تخصصوا في الكتابة
له ، ومنهم من ترجم للمسرح ، ومن عمل بالصحافة من ناشئة الكتاب أو
جيل ما بعد الحرب العالمية ، وجيل الخمسينات من الشباب ومعظمهم كما
قلنا كان يسارى الاتجاه أو الهوى والتفكير .

ومن الادياء المحترفين ممن ترجم أو كتب للمسرح المكتشور طه
حسين ترجم بعض أعمال سولوكلينس وقدمها المسرح القومي ، وثوقي
الحكيم ألف للمسرح في هذه المرحلة مجموعة من المسرحيات التي نعت
من المسرح الهائف أو الاتجاه الواقعي مثل الايدى الناعمة ، والصفقة ،
والطعام لكل فم ، والسلطان العاثر . وغزير أباطه قسم مسرحيتين
شعريتين على ملأفكرنا من قبل هما زهرة وثوراق الخريف . وعلى أحمد
بكثير ، ومحمود تيمور .

ومن أساتذة الجامعة رشاد رشدي الذي قدم مجموعة من المسرحيات
في هذه المرحلة أما الكتاب الجدد من جيل الخمسينات وبعد حركة يوليو
١٩٥٢ فقد كانوا معظم كتب المسرح في هذه المرحلة وتفكر منهم لطفي
الغولي ، قدم عدة مسرحيات منها : التقنية والارانب ، ونعمان عاشور
وقدم مجموعة مسرحيات : للناس اللي تحت ، والناس اللي فوق ،
وجنس الحريم ، وابوز النطحين ، وعيلة الدوغري . ويوسف ادريس
وله : الغرافير ، واللحظة للحرمة وجمهورية فرحت ، وسعد الدين ودية
وله : البجينة وكوبري الناموس ، وسكة السلامة ، والغريد فرج وله :
جلاق بغداد ، وسليمان الطلي ، ونجيب سرور : ياسين وبهية ، وشوقي
جده الحكيم : حسن ونسيمة ، وميخائيل زومان .

وفي المسرح الشعري قدم عبد الرحمن الشرقاوي وصلاخ عبد الصبور مجموعة مسرحيات وشجعت الدولة المسرح وكتابه ، فأنشأت عدة فرق مسرحية ، عدا مسرح التلفزيون وناطت بكل فرقة لونا بعينه من المسرحيات لأدائه . هذه الفرق هي : المسرح القومي ، والمسرح العالمي ، ومسرح الجيب ، ومسرح توفيق الحكيم ، والمسرح الكوميدي والمسرح الحديث .

وكان من نصيب المسرح القومي المسرحيات العربية الجادة ، ومسرح الحكيم يعرض للكتاب الجدد ، أو الأعمال الجيدة لكتاب لم يعرفوا ، والمسرح الحديث قريب منه ، والمسرح العالمي للمسرحيات العالمية الفالدة لكبار الشعراء وكتاب المسرح ، ومسرح الجيب مسرح تجريبي يعرض للاتجاهات الجديدة والمحاولات التي قد لا تلقى قبولا جماهيريا . وأما المسرح الكوميدي فيعرض بالضرورة المسرحيات ذات الطابع الفكاهي من الملهة أو الفارس .

ونعرض مثالا لما كان يعرض في عام ١٩٦٥ بالموسم المسرحي في فبراير مثلا المسرح القومي : سكة السلامة لسعد الدين وهبه ، والمسرح العالمي مرتفعات وذرنج لاميلى بيرونتي ومسرح الحكيم ثلة الانس لمصطفى محمود ، وللمسرح الحديث عرضان : حبر على ورق لقتباس محمد توفيق ومحمود السباع ، وطريوش للبيع تأليف ابراهيم مصباح ومسرح الجيب بستان الكرز ترجمها عن الروسية نجيب سرور والمسرح الكوميدي الدبور كوميديا من نوع الفارس تأليف رشاد هجازي .

وفي الموسم السابق عام ١٩٦٤ قدمت هذه المسارح :

القومي : شمس النهار لتوفيق الحكيم ، والعالمى وراء الافق لبوجين أونيل ترجمة سامى نashed ، والحكيم الفرثيت لاونسكو (كوميديا ساخرة) ترجمة محمد محمد عثاني وسهير خفاجي والحديث غلطة العمر تأليف محمد السوازي ، والجيب ياسين وبوية لنجيب سرور وقدم المسرح الكوميدي ثلاثة عروض : أنا نحن وانت فمن لسهير خفاجي ويهجت قمر ، تمثيل فؤاد المهندس ، ويحيى شوقي من اقتباس عبد المنعم

مديولى وسمر خفاجى ، ومطرب المواطك لعتباسى عوم النعم مديولى
وسمر خفاجى .

كما قدم لتوفيق الحكيم فى الموسم نفسه ثلاث مسرحيات هى :
الطعام لكل فم ، ويا طالع الشجرة وشمس النهار .
ويمكن أن نفرض للصورة العامة للحركة المسرحية خلال الستينيات
باتخاذ سنوات ٦٣/٦٤/٦٥/٦٦ نموذجا لهذه الحركة ، ونقدم تقريبا
لهذه السنوات المسرحية قدمه أحد نقلنا من أساتذة الادب الانجليزى ،
وكان من أنشط أدبائنا ، كما كان قلعه فى هذه المرحلة يعكس كثيرا من
اتجاهات الفن والادب فى مصر والغرب على صفحات جريدة الاهرام .
أعنى الكاتب الاستاذ الدكتور لويس عوض استاذ الادب الانجليزى .
على مقالة له عن الحركة المسرحية :

يقول عن موسم ٦٣/٦٤ المسرحى : «بين اقدام واحكام أتناول
القلم لآكتب عن هذا الذى يحدث فى عالم المسرح المصرى فى هذا الموسم
الغريب موسم ٦٣/٦٤ . وقد تناولت القلم من قبل مرارا لآكتب عنه
وفى كل مرة كنت أسأل نفسى عن سبب هذه الحيرة ، وهذا الاشفاق
وهذا الاستياء ، فيأتينى جواب واحد ، هو أن ما تشاهده على خشبة
المسرح فى هذا الموسم الغريب شئ هوى بغير معالم ولا حدود
ظاهرة ، وكيف توصف الهوى أو ترسم أو تعرف مادامت غامضة كل
هذا الغموض . لعبد التجربة الباهرة ، تجربة «الخال فلانيا» على مسرح
الجمهورية ، وبعد التجربة الساعقة الماضية تجربة تلجر البندقية على
مسرح الأزيكية ماذا رأينا ؟ رأينا على مسرح الحكيم «بجماليون»
لتوفيق الحكيم ورأينا على مسرح الحرية «الزوال» لمصطفى محمود ،
ورأينا على مسرح الاسكندرية «الآزمة» لأحمد حمروش ورأينا على
مسرح الاوبرا «نهر العروسة» لعبد الرحمن القميسى . ورأينا على
مسرح الأزيكية حلاق بنداد لالفريد فرج .

تقول موسم خصب وأقول : لا ، وإنما هو موسم غريب . . . وهو

موسم غريب لأنه ليس جثا في جث . ولا خفلا في خفاح . وثلاثا هو
شيء يدعو إلى الحيرة وإلى اليأس وإلى الرجاء في آن واحد .

ويمزو لوميس عوض غرابية هذا الموسم لأنه جمع بين الأعمال الجيدة
لكتاب رسخت أقدامهم في الكتابة للمسرح مثل توفيق الحكيم ، وكتب
لم يكتبوا للمسرح وإنما جربوا للكتابة له في هذا الموسم فبدت على
مسرحياتهم نقائص في كل عمل مثل أحمد حمروش ومصرية الأزيمة .
ويقول في مقال آخر عن هذا الموسم (١) :

«وقلت إن آية غرابية أيضا أنه كان حفل لعدة تجارب جديدة ،
بعضها يدعو إلى التفلؤ وبعضها يدعو إلى التشاؤم ، وبعضها مثير
فريك ، لا نستطيع أن نحكم عليه حكما محمدا» .

والحق أن اهتمام الدولة ممثلة في وزارة الثقافة والإرشاد آنذاك
بالمسرح والنهضة المسرحية دعت جماعة كبيرة من الكتاب ، من كانت له
تجارب مسرحية ، ومن لم تكن له دراية من قبل بهذا الفن إلى أن يجرب
حظه ويتقدم بمحاولة لعلها تقبل ، ولم تكن تبطل لجنة القراءة بالمسرح
القومي على شباب الكتاب بأن يجربوا حظهم في هذا المجال لعل وعسى .

ومن هنا جاء هذا الخليط الغريب بين الجيد والقبيح والمتوسط على
ما تفرزه القرائح بدرجة ما وهبها الله من المقدرة والتوفيق في هذا الفن .

ويحضرنا في هذا المجال ما كان يدور من حديث حول ما يكتب
للمسرح ، للكتاب الكبار أم غيرهم ممن يمكن أن يجد لديه استعدادا ما .

ففي مقال لأحمد عباس صالح (٢) : «ثار الدكتور عبد القادر القط
— عضو لجنة القراءة في المسرح القومي — على مقال الذي دعوت فيه
إلى إغراء الكتاب اللامعين بالكتابة للمسرح عن طريق تخليل بعض

(١) دراسات عربية وغربية ، ص ١٩١ .

(٢) جريدة الجمهورية ، عدد السبت ١٧ سبتمبر سنة ١٩٦٠ .

التي تنف في طريق كتابتهم للمسرح وهذه أن هذه النقطة هي
 حلة الكفاءة التي تمنح مؤلف المسرحية ، ولجنت القراءة ، وتجرب
 بعضهم مع المسرح . ويرى أحمد صالح في مقاله أن استكتاب الكتاب
 اللامعين حتى ولو لم يكتبوا من قبل للمسرح مفيد لأن استماعهم لتجارب
 جمهورا من عشاقهم الى المسرح ثم يقول : «أننا في مرحلة تزيد
 استدراج جمهورنا الى المسرح حتى يألفه ويمشقه . وهنا نستطيع أن
 نقدم له الاعمال الفنية الرائعة التي ينشئها كتاب جدد ، ليس لهم هذا
 اللعنان . ومن ناحية أخرى ، فإن المخاطرة مع الكتاب ذوي الشهرة لن
 تنتهي بالفضل التام . وصناعة الكتابة تقوم على الضريبة والمجازرة .
 ومن البديهي أن كتابا ملرس الكتابة طويلا وحقق فيها بعض النجاح ،
 نستطيع أن نتوقع عنده شيئا من التوفيق خيرا من كاتب لم تتفتح
 ملكاته بعد ، ولم يقض ذلك الصراع العنيف الذي يفرضه الكتاب
 المتمرس مع الجمهور . . ولست أغفل بالطبع الملكات الخارقة التي تثير
 الناس منذ بدء ظهورها » .

وعكذا ومن هذا المثال يبدو أن قضية التأليف للمسرح كانت تشغل
 الوسط الادبي والمهتمين بهذا الفن الادبي والثقافي الخطير . وقد كان
 من سياسة الدولة والمشرعين على المسرح ترك الجنب مقعوا أعمال
 المواهب الشابة لتثبت وجودها .

ونعود مرة أخرى لنستأنف النظر الى النشاط المسرحي وتقويمه
 في هذه السنوات التي أشرنا اليها والتي تعد - ولوجه الحق - سنوات
 الغزوة في هذا النشاط .

يقول لويس عوض في مقال آخر من موسم ١٩٦٥/٦٤ (١) :
 «لقد أوشك الموسم المسرحي لعام ١٩٦٥/٦٤ أن ينتهي . ولم يمد
 خلفيا أن الحكم قد صدر فيه منذ الآن حكم النقد وحكم الجمهور .

(١) في مقال بعنوان كلمة هابطة عن الموسم المسرحي ، نشر بآهرام
 الجيزة ٣٠ أبريل سنة ١٩٦٥ .

وهذا الحكم هو أنه موسم غير موفق إذا أردنا مهذب التعبير . وموسم فاشل إذا أردنا أن نسمي الأشياء بأسمائها . أما التقليد فقد أعلنوا آراءهم بصراحة فيما كتبوا من تحليلات . وأما الجمهور فقد أصدر حكمه بالوقف السلبي الذي اتخذوه مما عرض من مسرحيات ، أي بانصرافه من أكثر ما عرض من مسرحيات .

ويحاول أن يرصد الظواهر العامة لهذا الموسم والتي أدت إلى هذا الفصل .

يقول : « فلنبدأ إذا برصد الظواهر التي انجلى عنها هذا الموسم المسرحي الراهن من خلال تجارب مسارحنا الستة : المسرح القومي ، والمسرح العالي ، ومسرح الجيب ، ومسرح الحكيم ، والمسرح الحديث ، والمسرح الكوميدي .

• برنامج المسرح القومي هذا العام يشتمل على خمس مسرحيات جديدة ، كلها من الدرجة الثانية ومن الدرجة الثالثة وهي : « سكة السلامة » لسعد الدين وهبه ، و « شمس النهار » لتوفيق الحكيم ، و « الندم » أو « الذباب » لسارتر و « طيور الحب » لمبد الله الطوشي ، و « الحلم » لـ محمد سالم والمسرحيتان الاخيرتان من بواكير انتاج المؤلفين في المسرح .

وقد كان مفهوما أن يتصدى المسرح القومي في الماضي لتقديم البواكير المسرحية ، وحماية المواهب الجديدة حين كان المسرح القومي قائما وحده في هيكلة الفنية ، أما وقد تحدثت المسارح لمن غير المقبول أن يعفى المسرح القومي في المجازفة بتبني المواهب الناشئة ، ولا سيما بعد انشاء مسرح الحكيم والمسرح الحديث لأن الاصل في المسرح القومي أنه مسرح الدولة الاول الذي يضطلع بحماية « التراث » المسرحي .

وعين يصبح الجديد تراثا فلا مناص من انتقاله إلى المسرح القومي .

ويقارن بين ما قدمه المسرح القومي في هذا الموسم وما قدمه في الموسم الماضي ٦٤/٦٣ فيقول : « فلذا قارنا هذه الصورة بما قدمه

المسرح القومى فى العام الماضى وجدنا أن الانكماش لم يصبه فى الكيف
 وحده ، ولكن فى الكم كذلك . فمقابل خمس مسرحيات أعدتها المسرح
 القومى هذا العام كانت حصيلة العام الماضى تسع مسرحيات جديدة ،
 بعضها من الدرجة الاولى ، وبعضها من الدرجة الثانية ، وبعضها من
 الدرجة الثالثة . وهذه هى : «كويرى الناموس» لسمير الدين وهب ،
 و «علاق بنوداد» للافريد فرج و «رطة خارج السور» لرشاد رشدي ،
 و «الخير» لصلاح حافظ و «الفراغ» ليوسف ادريس و «تاجر
 البندقية» لشكسبير ، و «الخال غانيا» لتشيكوف ، و «مشهد من الجسر»
 لارثر ميلر . فانتاج المسرح القومى هذا العام اذا قد تقضى عن انتاجه
 فى العام الماضى من حيث الكم بنسبة تقرب من ٥٠% كما أنه خلا من
 لعان العلم الماضى فى بعض ما قدم ، ورأى عليه فى نسبة المجازفات
 بعرض بواكير الناشئين .

ويتضح من عرض الدكتور عوض لحالة المسرح فى موسمين متتاليين
 يعتبران من أكثر المواسم نشاطا فى هذه المرحلة يتبين الاهتمام الشديد
 بعرض مجموعة متنوعة من المسرحيات المختلفة الاتجاهات والمخططة
 المستوى كذلك ، بين مسرح عالمى عتيد لكبار الكتاب والادباء العالميين من
 اليونانيين القدماء ، والكلاسيكيين الفرنسيين والانجليز ، والكتاب
 المحدثين فى أوروبا وأمريكا .

أو مسرح غربى تجريبى جديد ، واتجاهات تعد فى مرحلة لم تجد
 مستقرا لها بعد أو مسرح عربى قديم وجديد وتجريبى لجماعة من
 شبابه الناشئة ممن يبدأون محاولات فى المسرح لم يكتب لها النضج بعد .

فمن المسرح اليونانى القديم قدمت مسرحيات ايفيجنى لسوفوكليس
 والصفاد لارستوفان ، ومن المسرح الكلاسيكى الفرنسى غيرا لراسين
 والمتعلقات لولير ومن المسرح الانجليزى عطيل ، وماكبث ، وتاجر
 البندقية لشكسبير .

ومن المسرح الحديث : «عربة اسعها اللذة» لارثر ميلر ، والخال
 غانيا ، وسفان الكرز لتشيكوف ، والندم لطرير ، وبيت الحمية لابسن .

ومن المبرج التجريبي والملمع والعجبي مجموعة مسرحيات ليو جين
أونيل ، وأونسكو ، وصمويل بيكيت ، ويرخت ، وهورنيمك .

ولم يكن الهدف وراء عرض هذا اللون الأخير بينا ، إلا أن يكون
الجزء وراء كل حديث ، وأن يسرع دعاة المداثة بالالتقاء مع التيارات
الجديدة في الفكر والمسرح حتى لو كانت هذه التيارات عبثية أو نتيجة
ظروف خاصة لا تتفق مع أذواقنا ، وتقاليدنا ونماذج حياتنا وتفكيرنا .

ومن ثم كانت النتيجة تقبل بعض المثقفين لها بتعظيم ، وإعتراف
جمهور المسرح عنها على ما بينته إحصاءات شهود تلك المسرحيات .

وعلى تنبؤ لنا ملامح الصورة نقتبس بعض ما كتب عن هذه
المسرحيات الغربية المترجمة سواء منها القديم والكلاسيكي والحديث
والملمع واللامعقول .

ولعل مرد هذا كله إلى ما راود الشعب المصري بعد قيام حركة
يوقور من آمال كبيرة دفعت به إلى طموح ورغبة عارمة في اقتحام
الزمن لتعويض ما فات من سنوات التخلف والتمزق في ظل نظام حزبي
غير سعيد . وديمقراطية ليبرالية أسيء استخدامها ولم يراع زعماء
البلاد والجماعات السياسية حق الوطن والمواطن ومصالحه . بل غلبوا
مصالحهم الخاصة ، ومصالح أحزابهم وسعوا وراء مكاسب قريبة
غايتهما بلوغ الحكم والوصول إلى الوزارة بصورة أو أخرى .

• لكن هذا الطموح إذا من أبناء الشعب المصري معنلا في مثقلية
وأدبائه بصفة خاصة وراء هذا التعدد الكبير في ألوان الكتابة المسرحية ،
تباينت فيه الاتجاهات من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار ، ومن
الكلاسيكية التقليدية أو العبثية واللامعقول .

وكان نتيجة هذا أيضا مساهمة للاتجاه العام ، أو ركوبا للموجة
المعروفة للتيار الشعبي الذي أيقظته الحركة أن حلول بعض كتابنا من
منزوا باتجاهاتهم التقليدية أو الرومانسية في المسرح بحلول هؤلاء

أن يجربوا كغيرهم ، وأن يتدفقوا مع التيار ، وأن يخوضوا التجربة ،
 ليقدموا للناس ما يرغب فيه الناس ، وأن يثثونوا بلون الشعيرات التي
 أطلقت ، والقرارات التي اتخذت لتغيير معالم المجتمع ، ودفع مساره
 التقليدي إلى مسارات تعددت وجهاتها ، لم يعد المراقب والمتبع الواعي
 لانطلاقاتها يدرك إلى أين ؟ ...

قضايا المجتمع الجديدة - وموضوعات المسرح في هذه المرحلة

تحدثت المسارات اذا كما قلنا وتحدثت تبعا لما روى الادباء
والمرشحين خاصة ولكنها جميعا تدور في دائرة الاحداث المعاصرة ،
والآمال المرجوة .

^٧ ومن أبرز القضايا التي عالجها المسرح في هذه المرحلة الخطيرة من
حياة مصر قضية التحول الاجتماعي من مجتمع يتركب من طبقات ثلاث
الارستقراطية أو الطبقة الحاكمة وكبار الملاك وأصحاب الاموال من
التجار والاثرياء . والطبقة الوسطى التي نشأت في مصر الحديثة^٨
وشجعها الاحتلال الانجليزي على ما ذكرنا بالاكتثار من الموظفين وتنمية
هذه الطبقة لتعتد عليها سلطات الاحتلال . ثم الطبقة الدنيا من العمال
ومعظمهم من الفلاحين والاجراء .

ولم تكن طبقة عمال الصناعة من الكثرة ولا الخطورة بالصورة التي
يمكن أن تؤثر في مسيرة الحياة . الا أن الحركات اليسارية والشيوعية
خاصة قد اتخذت من هذه الطبقة في تجمعات العمال الكبرى في شبرا
الخيمة والمحلة الكبرى وكفر الدوار والاسكندرية مجالا لبث التعاليم
الشيوعية وتكوين خلايا ، واتخاذ قيادات وبناء كواهر لتكون لها فعالية
في الشارع المصري ، ويكون لها صوت عال رغم ضآلة الحجم آنذاك .
دعت الحركة الى الاشتراكية وصدرت قوانين الإصلاح الزراعي وتفتتت
الملكيـة الزراعية الكبيرة ، ومن هنا تقربت الحركة الى الفلاحين ،
ورغبت في تكوين القاعدة العريضة لها بينهم كما سعت الى ضم العمال
عن طريق بعض الإصلاحات وقوانين العمل والنقابات ، بل وباسترضاء
النقابات ، واختيار وزير للعمل من بينهم ، وصار هذا سنة في كل وزارة
بعد ذلك . كذلك سعت الحكومة الى استصدار قوانين جديدة لتضع هذا

النظام الاجتماعي في اطاره التمشوري بأن تضمنت على نسبة لا بأس من
للعمال والفلاحين في كل تشكيلات أو مجالس رسمية ، سواء أكانت
مجالس الامة أو الشعب أو المجالس المحلية ، أو مجالس إدارات الشركات
والبنوك والمؤسسات الاقتصادية .

وعملت على بناء حركة التصنيع الواسعة النطاق طوال مرحلة
الستينات لتوسيع دائرة العمل ، ومحاولة اذلال الصناعة الى الزراعة
لايجاد التحول الكبير في تركيبة المجتمع المصري التقليدي الذي يقسم
على الزراعة منذ وجدت دولة على ضفاف النيل .

وأوجت هذه التحولات الاجتماعية والسياسية والفكرية الى الكتاب
والمرشحين بموضوعات مسرحياتهم ، فكانت هذه الموضوعات تعبر عن
جوانب من تلك التحولات كالاصلاح الزراعي ، والتنمية الواعي في القرية
المصرية على اختلاف روية الكتاب ، ودرجات اتجاهاهم الفكري والعقدي
أو الايديولوجي .

ومن هنا مسرحية الصفقة لتوفيق الحكيم ، والمحروسة لسعد الدين
وهبة ، وياسين وبعية ، والارض لعبد الرحمن الشرقاوي .

كما تناولت التحول الاجتماعي في المدينة والتغيرات التي طرأت على
الطبقة الوسطى أو الطبقة الارستقراطية ، تعالج قضية العمل والبطالة
بالورثة ، كما في الايدى الناعمة لتوفيق الحكيم ، وكوبري الناموس
لسعد الدين وهبة ، والناس اللي فوق والناس اللي تحت وعيلة للدغري
لنعمان عاشور ، والقضية للطلبي الخولي ويمضها تناول وضع المرأة في
المجتمع الجديد ، وما نلته من حقوق سياسية الى جانب حقوقها
الاجتماعية والاقتصادية في الوظائف والعمل ، وفي المجالس النيابية
وغيرها . بلخص على مقدم لها . فكانت مسرحيات جنس الحريم لنعمان
عاشور ، وقطط وغيران لبكثير ، والارانب للطلبي الخولي .

لما كما استخرجت بعض المسرحيات أحداثا اجتماعية وسياسية معاصرة
 أو مواقف كان لها أسقطات في بعض المسرحيات ذات اللون السياسي .
 مثل السلطان الخائر لتوفيق الحكيم والسجناء لسعد الدين وهبة «
 والطعام لكل هم للحكيم ، والفرانيز ليوسف ادريس . هنا ستعرض له
 تفصيلا في حديثنا عن هذه المسرحيات وكتابتها .

معمودية الفلاحة

والمسألة الفلاحية والتربية

عرف ارتباط الفلاح المصري منذ قديم الزمان بأرضه وقريته ، فهو لا يقبل عنهما بديلا مهما غلا وعظم ، ويعتبر حياة الحق في حياته الابدية . كان ذلك على مدى السنوات الطوال وتبين هذه القضايا الكبيرة والجذرية التي قلبت حياة القرية المصرية ، وغربت معالمها من الأساس منذ قيام حركة ٢٣ يوليو وتحتت الملكيات الزراعية ، وحطوا ما عرف باسم الإصلاح الزراعي الى مجتمع القرية ، وتدخلت الدولة ، ورونت العمل الاداري في العمليات الزراعية وبعد هجرة العمالة المصرية ومغلبة العمالة الزراعية الى دول البترول .

وحتى يمكن أن تكمل معالم الصورة نعرض لموقف الفلاح كما عاينه كثير من الباحثين قبيل الخمسينات .

يقول أحد المختصين بمراسة أحوال الفلاح المصري (١) :

تتولى الواقع أن الفلاح ذو مزاج مستر أن لم نقل أنه حارم لادارة فهو يبقى طغصا بأرضه وقريته التي هي مصدر رأسه ، والتي تمثل له اطمئنان الحاضر والمتنسى وهو على العكس من قرويين فلسطين وسوريا لا يهاجر ليحرب حظه ، بل هو لا يذهب فيبحث عن عمل في محيرية أخرى تقدر له اليد إلا إذا هجره ، وأخذ يقنعه ، وإذا غادر يلهه فلا يغادر الى بلد آخر أو قرية أخرى ، وقريته في نظره لا تسلمها قرية في أي مكان مولا يمكن أن تسترحيله ولا أن يقوم ببيعها إلا بهاء وخفية ما يطمح اليه أن يغادر القرية الى المحية ليؤدي هناك لغير الفلاحة

(١) الفلاح ، ص ٧٤

وغالبا ما تكون هجرته الى العاصمة مصر أو الى ما شابهها من غواصم
أو مدن كبرى» •

«وهكذا تتدرج الانتقالات - ولكن بمعهد الملك البرارى الجديدة
التي يستملحونها لا يحصلون على الايدى للطلبة الكافية الا بصعوبة،
وذلك رغم الشروط السفية التي يعرضونها من أجر مقابل العمل أو
سكن مناسب •

وعلى ذلك يبدو لنا الشعب المصرى فى خصائصه السلطنة ريفيا ،
متحفلا ، مستترا • ولقد تسببت هذه الخصائص فى ازدهام الوادى
على سفلى النيل ، رغم غيب شريط الارض الزراعية ، وتكثرت القرى
والنجوع على الجانبين •

ولم يكن بمصر قبل حركة ٢٣ يوليو اقطاع زراعى بالمعنى المعروف
اصطلاحيا فى تاريخ أوروبا أو غيرها فى العصور الوسطى وقبل عصر
النهضة ، بل كانت هناك ملكيات زراعية كبيرة ، نتجت بعد توزيع الارض
الزراعية فى عصر اسماعيل ومن بعده من حكام مصر على من كان يزرعها
بأثمان يدفعونها للحكومة ، وانتهى الى تملكها لزارعها أو لمخازنها ،
ثم توسع بعض الملاك باضافة اراض زراعية لاملاكهم وهكذا على مدى
الاجيال تكونت هذه الملكيات الزراعية الكبيرة • وقد ساعدت الازمات
الاقتصادية وتدخل البنوك المقارية والشركات الرأسمالية التى استولت
على كثير من ارض الفلاحين فى احتياز بعض من يملكون المال لمئات
من الافدنة فى الوجهين البحرى والقبلى •

ولما كان توفيق الحكيم من الكتائب الذين عاشوا القرية المصرية منذ
طفولته ، وفى شبابه أيام كان يعمل وكيلا للنيابة ، ولما بنفسه كثيرا
من مشكلات القرية ، ومنها مشكلة الارض وتمسك الفلاح بها واعتبرها
جزءا من حياته لا يمكن التفريط فيه ، بل ويعدل فى سبيلها عرقه ودعه
لانها مصدر رزقه ورزق عياله • ولما جاءت حركة ٢٣ يوليو بقوانين
الاصلاح الزراعى لمعالجة بعض مظاهر الخلل فى توزيع الارض الزراعية

وما اداء ذلك من الخلل في النظام الاجتماعي في الريف المصري بعد
تكوين الملكيات الزراعية الكبيرة ، على حسب الفلاح صاحب الملكات
الصغيرة . ثارت في نفسه فكرة هذه المسرحية .. الصلقة ..

وموضوعها قطعة ارضي ارادت احدى الشركات ان تبيعها لجمع
اهل القرية التي تقع في حيازتها تلك الارض المال اللازم لشرائها ، حتى
يتم توزيعها بينهم بعد الشراء بنسبة انصبة كل منهم ومقدار ما دفعه
من المال . وبينما يعد الفلاحون المدة لاستكمال الصلقة واتمام
اجراءاتها ، اذا بهم يسمعون عن وصول «القطاعي» الفلعي حامد بك
ابو راجية الى محطة القرية فيتسلط عليهم الوهم غورا بلن هذا
القطاعي قد حضر ليمالين الارض قبل الذهاب الى الشركة ليستوفد
عليها ، وذلك على الرغم من ان هذا القطاعي لم يكن له أي علم بهذه
الصلقة ، ولا هو فكر في شرائها ، وانما كان مجيئوه لبعض شأنه .

ويتشاور الفلاحون في الطريقة التي يتخلصون بها من مائلة هذا
القطاعي . ويعلن ائدهم استعداده لقتله ، لكنهم لا يأخذون بهذا
الرأي خوفا على حياتهم ، وينتهي بهم الامر الى جمع مبلغ من المال
ليقدموه اليه فدية نصفة الارض .

ويتظاهر حامد بك اول الامر بالتعفف وعزة النفس ، والاستعلاء ،
ولا يكاد يحرك الدافع وراء هذا المال الذي يقدمه اهل القرية اليه ، لكنه
ما أن يعرف ما وراءه من صفقة الارض حتى يكسر لهم عن نابه ، فيأبى
التسليم لهم بالصفقة حتى يعد أن زادوا له في قيمة الفدية . بل
يسلومهم في أجز ما يملكون وهو العرض ، فيطلب منهم فدية جميلة
لحما بين الفلاحين ، بحجة اتخاذها خادمة لابنه الصغير . فيجتمع اهل
القرية ليتشاوروا في هذا الامر الجديد ، وهو الفدية الفادحة وخاصة
أن هذه الفدية الجميلة «مبروكة» مخطوبة لاجد شبان القرية «مجرورين»
لكن الفداء وقد علمت بالامر قررت أن تذهب مع القطاعي الى قصره ،
وهي واثقة أن باستطاعتها مقاومة رغباته وحماية نفسها . وتكون قد

حققت تحقيق أولها انعام الصفة لاهل قريتها ، والثاني عدم بيع مرضها والوقوف في وجه الطامع فيه .

وما أن استقرت الفتاة بقصر حامد بك حتى تظاهرت بأنها مصابة بمرض الكوليرا ، وتجهت حيلة الفتاة في ابتلاء حامد بك عنها .

وأبلغ عنها حامد بك فحضر البوليس القصر ، وجاء رجال الصحة لاجل الفتاة وطبوا من بالقصر مدة يومين لا يخرج منه ولا يدخل اليه أحد ، حتى وكب الوهم حامد بك أبو راجية الذي لم يجد ما يخلصه من هذا المارق سوى إطلاق سراح الفتاة واعادتها الى أهلها خوفا على حياته وحياة أسرته .

وهكذا عادت «مبروكته» الى قريتها .. وقد حققت لاهلها ما أرادوا من انعام الصفة ، وحافظت في الوقت نفسه على شرعها بهذه الخطة التي وقع عليها حامد بك .

وتلقت المسرحية جاعلان نيا انعام الصفة وزواج مبروكة .

واستغل توفيق الحكيم معرفته بنحو القرية المصرية والفلاحين في اختياره لشخصيات المسرحية وتصوير جوها العام ، وأحداثها ، وما يدور من الحوار بين الفلاحين في لغة سهلة بين بين . مما أضفى على المسرحية مسحة للواقعية ، ونقل المتفرج الى جو القرية المصرية الحقيقية .

يبدأ الفصل الاول بمنظر جماعة من الفلاحين ينوون ذبح ذبيحة اختفاء بقراتهم للأرض من الشركة ، لكن صراف القرية شخوة ينصفهم بالكثافة حتى يراجع ما بين يديه من الكشوف ، ومن خلال الحوار وحركة الممثلين طوال هذا الفصل نتبين ما لقيه الفلاحين من متاعب ومتعيب للحصول على الأرض أو الصفة ومنعتها ما عائله بعضهم في سبيل حصوله على المال المطلوب ، كالذي سرق من جدرته ثمن الكفن الذي اضطره ليؤم خرجتها . وانزعاج الجدة عند طلبها بالامر بقصرخ لاسترداد المال لأنها ترى في الكفن وتجهيزها مستورة في خرجتها أهم

من الأرض . فبعد لها لحد الامالى بطلع مار يستحق علي حبيها
«تألمس» .

وبينما هم في هذا الحوار والاستعداد لالتام الصلحة والاحتفال بها
بتلح الخبيثة اذا بمعاون المخرن خميس اتندي يقهرهم بان حامد بك
أبو راجية ثرى القرية ينوى شراء الارض فيصطب الجميع بالملح .
ويفكرون في الخلاص منه ، ويقترح أحدهم قتله . وينتهي الفصل الاول
وببدأ الفصل الثاني .

جزلة وطبل وزمر يشعل ساحة القرية ، ونحرك من الاحداث والحوار
أن الغلاطين عطلوا عن فكرة قتل حامد بك ، وقرروا استعباده مخافة
وتقديم رشوة خفية للتنازل عن الارض وبين أنكار لسبب الخفية
من حامد بك أول الامر ثم تبين للداخل وراما بعد ذلك ، يتحول موقف
حامد من التردد في قبول ما يقدم اليه الى التشدد ويطلب ما هو أعز من
المال . وهو مبروكة فتاة القرية الجميلة لتعمل في بيته بالقاهرة .

ويتردد والد الفتاة التي كانت مخفية لاحد شجائب القرية معروفين
حقا على الفاقة ، فتفرج الفتاة من روع والدها ، وتتصحه بقبول
العرض ، وانها ستعمل في بيت الاقطاع ، وهي قادرة على حماية
شرها . وبهذا تتم الصفقة ويقبل حامد بك التنازل للفلاحين عن شراء
الارض لهم مقابل اخذه لمبروكة لتعمل في بيته .

وببدأ الفصل الثالث بعرض بقية الاجداث التي بدأت في الفصل
الاول والثاني ، فتموت جدة تلمى ويظهر عوض والد مبروكة مبهوما
وابناء تقول ان خميس ذهب الى القاهرة ليسترد مبروكة ، وأنباء تقول
بان مبروكة لم تتلم بشرها وانها اصبحت مرضها بالكلوليا لتتخلص من
الطماح حامد بك وتعود الى بلعتها مكرمة مبرزة منصورة ، ويحصل ابنه
القرية على أرضهم . وقصود قتلتهم اليوم بكامل شرها وتكون نهاية
حامد الخذلان .

ويريد توفيق الحكيم أن ينتقد مجتمع ما قبل ٢٣ يوليو وأن يبرز

مكتلة الأرض عند الفلاح وطعيلان كبار الملك من اقتطعوا الصلابة
الحميمة مع القرية ، ولم يتماطلوا مع آمال الفلاحين وزخايمهم ،
وابتعدوا عن الريف ليسيشوا في المدينة متخفين من القرية موردا للرزق
ومن أبطأ خدم وفلاحين يعطون على راحتهم ومدهم بما يملأ البطن
ويوفر لهم الراحة والدعة .

ولا يمالج موقف الفلاحين غلجا سلبيا ، بل يجعل منهم جفاعة
إيجابية تحاول أن تصل الى ما تريد بالحركة والعمل في سبيل الغاية دون
التسليم بالقوى القاهرة ، ويجعل من مبروكة الفلاحة البسيطة نموذجا
للعداء ورمزا للتضحية ، تستطيع أن تحل مشكلة أهلها وأن تحافظ على
شرعها وأن تخدع هذا الثرى المتصايى بحيلة سانحة .

وصورة مبروكة هنا تبرز احتفاء الحكيم بالفتاة الريفية ، وما يكنه
لها في نفسه من تقدير وإذا ما ضمنا هذه الصورة الى صورة ريم في
يوميات نائب في الأرياف بدا لنا موقف الحكيم من الفلاحة المصرية وهو
موقف يختلف من موقفه من المرأة المدنية ، والتي صورتها وكأنه عدو
للمرأة . في المرأة الجديدة ، ورصاصة في القلب ، ورواية الرباط
المقدس . مثلا .

والجديد في صفة توفيق الحكيم غير هذا الموضوع الاجتماعي الذي
يمالج قضية من القضايا الحيوية في ريف مصر قبل الثورة هذه اللغة
الجديدة التي استخدمها والتي اعتبرت لغة ثالثة وسطا بين العامية
والفصحى . وتحدث عنها النقاد كثيرا وعن ملامتها لهذا اللون الجديد
الذي قعده توفيق الحكيم الذي حاول فيه التوفيق بين المسرح المقروء
باللغة الفصحى والمسرح الممثل باللغة العامية . والتي حاول بها أن يحل
مشكلة التعبير الواقعي ، ويحافظ في الوقت نفسه على جمال العبارة
والاداء حتى لا يفرج النص المسرحي عن دائرة الأدب الرفيع .

٣ - المحروسة والسبينة

لسعد الدين وهبة

وفي صورة أخرى من صور القرية وأحوالها في ظل النظم الاجتماعية السائدة قبل ثورة ٢٣ يوليو والقوانين الاشتراكية يعرض سعد الدين وهبة في مسرحيته «المحروسة» و «السبينة» مملأة الفلاحين من رجال التفتيش حيث يعيش ملاحو المحروسة سفرة لاهد التفتيش التي يملكوها كبار الملاك ، ويسفر من أجل خدمتها ومصلحتها فلاحو البلد «للغلبة» من قوى المكليات الصغيرة أو الذين لا يملكون شيئاً ، فأذا اجتجوا سلطت عليهم أسواط السلطة ممثلة في الإدارة المأمور ورجلهم وينهى سعد الدين وهبة مسرحيته بانتصار المد القوي .

وفي السبينة يعرض سعد الدين وهبة قضية أخرى متشابهة ولكنها تدور هذه المرة حول الكوم الأخضر قرية صغيرة يعثر أعضاها على كوم من أكوامها على قنبلة ، فيبلغ الصول الذي ينتقب أحد الصاكر صابر للبحث عن القنبلة وحراستها حتى يأتي الخير والمأمور لمحاينتها ، ولكن صابر لا يجد القنبلة فيبلغ الصول بالامر ، فينزعه لهذا ، ويضئ ما ينتظره من عقاب ويتفق مع صابر على وضع قطعة من الحديد بدلاً من القنبلة حتى اذا جاء خير القنابل لمحاينتها لا يثمن بالأعمال المقدان القنبلة .

وتجوز الأحداث في فصول المسرحية متتابعة فيأتي خير القنابل لمحاينة القنبلة ويدعى أن قطعة الحديد التي وضعها صابر بدلاً من القنبلة المفقودة ، قنبلة شديدة الانفجار ، فيذهل الصاكر صابر لهذا الكذب ، الذي وراه أشياء يخفيها الخير والمأمور والصول كل له غرض في عدم اعلان الحقيقة وتبقى الحقيقة خافية الا عند صابر والصول وغانية تسكن بالقرب من الكوم . يقبض عليها في التحقيق .

وتتلمح الأحداث ، ويتصلوع الخبر والشر في صدر صابر العسكري ،
الى أن ينتصر الخير خيفى بنياً القنبلة المزيفة خشية على أهل البلد من
انفجار القنبلة الحقيقية فتوكل أناسا كثيرين . ويكون هو السبب في ذلك
لأنه تأمر مع الصول على أخفاء الحقيقة .

وعند سماع اعتراف صابر يصبح به المأمور والخبير بأنه مجنون ،
ويأمر باللباس قميص المجانين ويحضر مع من قبض عليهم من أهل
القرية على ذمة القضية للتحقيق موكان من قبض عليه الغانية وثلاثة
هم أحد الفلاحين ، وجلال ، وشيخ أزهرى فضلا عن العسكري صابر .

وفي نظام المخرجة في الفصل الأخير يفرج النثر عن مشهد لمخطة
السكة الحديد في المكون الأخضر وجماعة المتوقفين عليهم مع حراسهم
ينظرون القطار المنافر الى القنطرة ينتظرون ترحيلهم في عربة
السبينة في ذيل القطار .

ويقتول الدكتور لويس حوض مطلقا ومبرزا ما يرمز اليه المؤلف
سعد الدين وجبة (١) .

«ونعلم أن ركاب السبينة دائما مكانهم في ذيل القطار ، ولقد يكون
مكانهم في مقدمته ، لأن موضع القاطرة (سعد الدين وجبة تقدم القيادة)
هو الذي يحدد كل هذه الأشياء . فلأن القاطرة توضع أمام الدرجة
الأولى (الارستقراطية) فهذا يجعل للترسو (للشعب) والسبينة
الملحقة به في المؤخرة أما اذا عكس القطار اتجاهه فإن الترسو (ومعه
السبينة) يكون مكانه في مقدمة القطار ، ويتوارى البريمو الى الخلف
المسيد في المؤخرة وهنا يحول سعد الدين وجبة بضعة المهدي الضيق :
أما الدرجة الثانية (مقدم الطبقة الوسطى) فهي دائما في مكانها ،
لا يتغير لها موضع حتى إذا أتجه القطار الى القنطرة ، أو الى الترمم

(٢) دراسات في النقد والادب ، من منشورات المكتب التجاري
بيروت ، من ٢٢٤ - ٢٢٥ .

الأخضر . ولم يحدث ما فيه من السخرية الضمنية بقصته الطيبة
الوسطى التي لا يتميز لها ولا تتأثر في شيء أيا كان الظلم الذي تسبب
عليه البلاد .

ويذكر لويس عوض أن سعد الدين وهبه يرمز في هذا المسرحية
الى أشياء في المجتمع المصري قبل الثورة ويعطي أرمازات هذا المجتمع
في التمثيل للثورة ، وما يتفاعل في داخله من عناصر التغيير وما يجمع على
عوامل الانقلاب من بعض القيود التي كانت تعوق مسيرته . ولكن هذه
وجهة نظر صحيحة هي التي أشرنا إليها في مقدمة هذا الحديث ، وهي
وجهة النظر التي غلبت على كثير من المثقفين وبخاصة شباب الكتاب
والشعراء الذين لجأوا الى المسرحية لأنه أقرب الأنواع الأدبية للقراء
المباشرة مع الجماهير .

ويذكر لويس عوض أن سعد الدين وهبه إنما يقصد بقنبلة الكوم
الأخضر شرارة ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ وبالقنبلة الزائفة تلك الحركات
الثورية الزائفة أو المجهضة التي سبقت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ . ووضح
أنه يقصد أن شرارة الثورة الحقيقية الممثلة في القنبلة الحقيقية ظلت
خبيثة وكامنة النيران في مصر ، وأن السلطات الحاكمة عميت عنها أو
تجاهلتها لانشغالها بسفاسف الأمور ، كالبحث وراء المنافع الخاصة
والانغماس في الشهوات» (١) .

ولا ندرى إن كان المؤلف يقصد هذا الذي قال به لويس أم لا ، وإن
كما نلاحظ ملاحظة عامة وظاهرة تكاد أن تكون غالبة في هذه المرحلة
من مراحل الكتابة للمسرح وهي ادعاء بعض الكتاب لرموز واسقاطات
أكبر وأوسع من مضمون مسرحياتهم أو تأويلات لا يفرج بها المشاهد
المعادي عند مشاهدته للمسرحية ، والغريب أن كثيرا من النقاد أمثال
لويس عوض ألحوا على هذا الاتجاه عند الكتاب وزكوه ، لأمر غير خاف
على أحد ، وهو تدعيم أيديولوجية بعينها حتى يكون التيار العلم متجها

(١) المصدر نفسه ، ص ٢٢٥ - ٢٢٦ .

الى هذه الامنيولوجية ، ويمصب في النهاية فيها وحتى تنحرف في وجدان الشعب عن طريق هذا المسرح وغيره من وسائل التعبير أهداف الجماعة بمبادئها وقيمتها ، وقد أصبحت نشيدا على لسان كل صاحب قلم آنذاك ، يردده على أسماع الحكام ليعكس ما بداؤه ، وكأنهم يسيرون في الطريق المزموم ، أو لعلهم يريدون أن يوهبوا بحق هؤلاء الحكام بأنهم يسيرون في هذا الطريق ، تؤيدهم في ذلك ظروف البلد والاضطراب الاقتصادية والاجتماعية والسياسية المحيطة ، ويساعد عليها وجود جماعة من رجال الحكم يرون من مصلحتهم الارتباط بمجلة الاستقرارية الخولية أو الشيوعية ، ويسوقون البلد الى غاية تعضد تلك المصلحة .

فهما يكن من أمر فلان ظاهرة سعد الدين وهبة وموقف النقاد منه ومحاولة ابراز عناصر رمزية لفكر بعينه أو اتجاهات سياسية أو اجتماعية توهي بها المسرحيات أمر يتكرر كثيرا عن بعض شباب المسرحيين الذين ظهرت أعمالهم في هذه المرحلة من أمثال نعمان عاشور ونور الدين ادريس ولطفى الخولي ومصطفى محمود على ما سنفصله بعد .

وابور الطحين

لنعمان عاشور

ورغم أن نعمان عاشور اشتهر ككاتب مسرحي يخالج القضايا الاجتماعية في المدينة في محيط الطبقة الوسطى ، ومشكلات العمالة الجديدة أو العصرية ، وما تفرضه من التغيرات على تلك الطبقة المحافظة غالبا ، إلا أنه عالج في مسرحيته وابور الطحين قضية تسلط أصحاب الاملاك ، والاثرياء في القرية على الغالبية العظمى من الفلاحين من قوى الحقول الفقيرة ، والذين كانوا يضطرون الى الخضوع لسلطان طبقة أصحاب الاملاك والاثرياء من أهل القرية .

وتعرض هذه المسرحية هذه القضية من خلال وابور الطحين الذي يملكه أحد الاثرياء أصحاب النفوذ في القرية ، وعن طريقه يفرض بعض شروطه ويتسلط ، وعن طريق اتباعه يتحكم في أرزاق الناس وأعراضهم .

ملك القطن • • ليوسف ادريس

وهي تعرض للقضية نفسها متمثلة في أحد الاثرياء ممن يملكون أرضا زراعية واسعة يزرعها قتلنا ، ويتولى هو الاستيلاء على المحصول ولا يترك للفلاحين الذين قاموا على خدمة الأرض والاهتمام بالمحصول حتى تكون النتيجة حصول المالك على أكبر قدر من المال على حساب عرق وجهد الفلاح الزارع والمطلع والذي شقى ليثمر هذا الثمر ويجنى صاحب الأرض كل شيء ولا يدع لمن شقى سوى الفتات متفصلا عليه ممتنا .

وقمصاوى في رواية يوسف ادريس هو الفلاح الذي يثور في وجه صاحب الأرض ليأكل جانيبا معه أثمرت يداه ، ويحفظ لماله ببلقة من العيش الكريم لقاء كده طوال أيام وشهور . ويجرى هذا الحوار بين الملك والفلاح حين يطلب الأخير حقه لتضحية مصاريق عليه .

صاحب الأرض سنباطى ... يا أخى قول الصدق لله .. وحى
مصاريفك قد مصلحتى دا أتى بالرمى فى بحر ، ولادى عزيزين يتعلموا .

تمهاوى الفلاح — وأنى ولادى ياناس عزيزين يلكو .. عزيزين
نلك بس يا خلق .. وحياة النعمة دى عزيزين نلكل .

ويستمر صاحب الأرض على صلفه وأصراره بأن لا يدع للفلاح
إلا قدرًا قليلًا من المال . ورغم أنصرف الفلاح حلقًا غامضًا إلا أنه
لا يقبل تعرض من يعرضه من أبناء القرية على اتخاذ موقف عنيف
مهما تصور في ثورة غضبه أنه باستطاعته أن يقتل .. إلا أنه يعود فبى
أن لا يجبور من المقتل ، وأن هذه الأرض من حقها عليه أن يصلحها وأنه
لا يمتلك مع ثورته على صاحب الأرض أن يرى محصول القطن تاكله
النار في المخزن ، فيعم لاتخاذ ويدور هذا النقاش بين تمهاوى وأحد
الفلاحين بعد أن خرج هو وعياله لاتخاذ القطن من السنة النيران .

تمهاوى يخرج من البيت وأولاده وأمراته يتبعونه مخططين سنباطى
أندى صاحب الأرض :

— حصل خير ياسنباطى أندى ، حصل خير ، جلت سليمة للأمد
له أنطفت خلاص الدخان ينقش تدريجيا . فيقول — أدى الحريقة
ياسيدى . بملازمة ابنك كان مدارى فى المخزن يشرب سيجارة قامت
الولية شيكت فى القطن .

الحاج — أحد الفلاحين — يكرر تمهاوى فى جيبه ويقول بصوت
منخفض —

ماكنت تسييه ينحرق ، متمس على ايه ، انت نالك منه حاجة ؛
ماكنت تسييه ينحرق .

تمهاوى يزعم هائل — أسيه لزاى يلحاج ، أسيه ينحرق لزاى
ياناس . لو كنت أنت الملى زرعته ، ماكنتش تقول كده . دو عزالى . دة
شغليا ، دة هتة منى . أسيه ينحرق لزاى .

بهية وياسين

لنجيب سرور

من مواليد مسيدى بحول ملحة :

يا بهية وخبرينى عا ألى قتل ياسين

يهنى نجيب سرور ملحمة منظومة تكور حول قضية الظلم الذى قاساه الفلاحون فى تلك سيطرة بعض ملاك الارض ومن اصطلاح على تسخيرهم بالاقطاعين ، أو أحد الامراء ممن كانوا يملكون القبايل فى مصر فى مسيدها ووجهها البحرى ، والموال يحكى مأساة ياسين لحد شهاب الفلاحين الذى قتل بواسطة أحد هؤلاء المستجدين ، لانه تجرأ واعترض على سيد الارض .. ولم يعرف سبب القتل .. وان كانت ملامح الموال وايحاءاته تتم عنه ، فربما كان طمع ذلك السيد فى زوج ياسين بعية الفتاة الجميلة .. وكانت ثورة ياسين حبيبها وزوجها ، وكان أن يخذل حبه فداء حبه ونفخته «قتله السودانية من فوق ظهر الهجين» والهجانة السودانية كانت قوة البطش المصروفة فى المسيد واللى تستخدمها السلطة لكبت أى ثورة أو تمرد .

اتخذ نجيب سرور اذا قصة هذا الموال ليينى ملحمة شعرية عن حدث قبيل الثورة فى إحدى قرى الوجه البحرى «مبوت» ، واللى ثار فيها الفلاحون على ظلم أحد الباشوات ملاك الارض ، وحاولوا احراق القصر ، وما كان من الباشا الا أن استعان بالسلطة فبسطت بالفلاحين بطلقة تحديدا . وجعل نجيب سرور ياسين بطلا شعبيا يقود كفاح الفلاحين ضد ظلم الباشا ، فيطلى مصرعه .. وتختلط مواضع ثورة ياسين بين رغبى استبداد الباشا والدفاع عن العرض .

وقد تناول النقاد هذا الموضوع من وجهات نظر مختلفة ، فالدكتور محمد مندور أشاد بهذا العمل الذى سجل فيه الشاعر نجيب سرور والشاب حينذاك هذه الملحمة الشعرية الملتزمة بلتجاه يمينه هو عهنة

الفلاحين ورفع الصوت عاليا ضد من ظلمهم لتقصص العادل • أو رد الاعتبار بعد طول المفلة •

يقول الدكتور مندور: (١)

«... فنجيب سرور لم يكتب مسرحية بمقوماتها الفنية المعروفة ، بل كتب قصة شعرية طويلة غير متغيرا جديرا في روايتها الشعبية ، وذلك بأن حدد قاتل ياسين الذي تسأل عنه الرواية الشعبية في لفظة بعد أن فجعت فيه خطيئته وحببته بنية • وذلك لأن نجيب سرور قد جزم في قصته بأن الباشا الاقطاعي المسيطر على الناحية هو الذي قتل هو وأعدائه ياسين ، لأنه حرك أهل القرية وقادهم لاهراق قصر الباشا انقلبا لخطيئته وحببته بنية التي كان زبانية القصر يسعون لافلالها في هذا القصر حتى ينتظرها المصير المحتوم من تلك العرض وثلم الشرف •• وان تكن هذه المحاولة هي شرارة أشعلت نار الثورة الموجودة في قلوب أهل القرية ضد مظالم الاقطاع وقسوته وجبروته » ثم يقول: (٢)

«... وهكذا شاهدت قصة شعبية طورها الشاعر الملتزم الى قصة هادفة مؤثرة رغم أنها لم تكتب كمسرحية بمقوماتها ، بل كتبت كقصيدة شعرية ثورية طويلة » •

ويعرض وحيد النقاش (٣) للمسرحية نفسها فيقول :

«بالطبع لم يكن ياسين موجودا في ثورة الفلاحين على قصر أحد الاقطاعيين واهراقهم له في قرية «بهوت» قبل الثورة (أي ثورة ١٩٥٢) ولا كانت بنية موجودة كذلك ، ولكنهما وجدا عاشقين في موال مشهور يحفظه الناس ربما تعود أحداثه التاريخية الى أوائل هذا القرن. ولكن من المؤكد أن مكان هذه الاحداث كان احدى قرى الصعيد •

(١) مسرح توفيق الحكيم ، طبع دار النهضة مصر ، ص ١٧٦ •

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٧٧ •

(٣) مقال بالاهرام عدد ٥ ديسمبر ١٩٦٤ بعنوان «كيف يقصون عن بهوت في مسرح الجيوب » •

وتفصيل هذه الأحداث غير واقعة من خلال كلمات هذا الموال الشهير ، وإنما الواضح هنا هو بعض الملامح المؤثرة لشخصية ياسين كمثل شجى يعقل إرادة الجماهير المتمردة على أوضاع لا تستطيع أن تقبلها ، وإن كانت هذه الإرادة غالبا ما تنتهى بالقهر أى الموت . ولكن الموت لا يعنى بالضرورة هزيمتها ، أو اندحارها ، ذلك لأن ياسين الموال كان غارقا في دمه ، ومع ذلك فالطبيب خلف منه فهو «حى» و «مجهى» حتى بعد الموت ، وهذه إحدى علامات بطولته التى لا تموت لأن القهر قد نال من ياسين الجسد ، ولم ينل من ياسين المعنى ، فموته نفسه قد صار اليوم خالدا ..

«نقطوه السودانية من فوق شهر الهجين»

«على عيسى من فوق شهر الهجين»

هكذا ترد بهية على السؤال وتذهب الى المحاكم وتطلب من قاضي النيابة ! أن يحكم بالمعدل لأن الذين أمامه مظالم . ولكنه

هوج الطربوش على ناحية وحكم باربى سنين

سنتين فى السجن العالى واثنين فى الزنازين

ولا ييوح الموال بأكثر من ذلك . ولكنه يظل مع هذا وثيقة شنية شعبية ، قد يعايشها فنانون معاصر منتحول بين يديه الى عمل غنى كبير تتضح فيه معالم المقاومة والبطولة والحب ، ويظهر فيه كيف يختار الشعب أبطاله ، وكيف تعلق بهية لمرسها المقتول .

ثم يقول كيف أخذ المؤلف هذه المادة الخام من الموال ليحولها الى ملحمة ذات مضامين معاصرة أو ينقلها الى حدث معاصر ليمرر ما أراد من مضمون . فيقول وحيد النقاش : «إن ياسين وبهية اللذين يراهما رواد مسرح للجيب الآن ليسا هما ياسين وبهية المعروفين فى الموال الشهير ، حيث لم يأخذ منه الشاعر نجيب سرور سوى اسميهما فقط ،

وبذلك يضعنا أمام المشكلة الأولى التي ينبغي أن نحاول مناقشتها أننا حين نسمع اسمي ياسين وعبدة مرتبطتين كل منهما بالآخر لا نستطيع أن نمنع أنفسنا من الاستسلام للإيهامات المحيطة بهما ، والتي يستمدانها من التوال الشبكي المعروف . فلماذا خلط نجيب سرور بين شخصيات الموال وبين أحداث معاصرة وقعت قبل الثورة مباشرة في إحدى قرى الوجه البحري ؟ وورد ذكرها في الميثاق ؟ . لقد كان المبرز الوحيد لذلك هو تقديم معالجة جديدة للموال من خلال أحداث يتمسحها خيال الشاعر سواء أكلت معاصرة أم غير معاصرة .

ولكن الموال لم يقدم للقصيدة المعروضة الآن سوى اسمين فقط كما قلنا ، وكان من الممكن بل من الواجب في هذه الحالة اختيار اسمين آخرين لهما دون أن يحدث أي ضرر .

وقد يكون النقاش محققا في هذا النقد ، لكنني أرى أن الشاعر ربما أراد من استخدام الاسمين تركيز الإيهام الذي أشار إليه النقاش من الموال الضميدى ، وربط هذا الاتجاه المرتبط بالاسمين بالمضمون الجديد ، فيزداد قوة في نفس المشاهد ، وخاصة أن الارتباط ليس بسيما بين مضمون الموال القديم وقصيدة نجيب سرور المصروحة .

ويبقى في حديث وحيد النقاش نقطة هامة تتعلق بطريقة صراحة الشعر أو الملحمة الشعرية ، وهل تعتبر قصيدة نجيب سرور ملحمة شعرية أو ملحمة درامية يمكن مسرحتها .

يقول النقاش : «المشكلة الثانية التي تدعونا إلى مناقشتها هذه التجربة الجادة هي أن هذا العمل قد أطلق عليه اسم «الملحمة الشعرية» وحتى لو سلمنا بأن هذه القصيدة الوصفية تنسب إلى الشعر الملحمي في كليل أو كثير فأننا لن نستطيع التسليم بقدرتها على الصعود إلى خشبة المسرح لأن الملاحم كلها كانت تقرأ أو تروى . ولم يعرف تاريخ المسرح ملحمة اقتربت من المسرح إلا في أعمال بريخت التي أطلق عليها «المسرح الملحمي» . وهذه الأعمال تنسب إلى المسرح أولا ، وهي استفادة درامية من الشكل الملحمي القديم» .

وينتهي وحيد النقاش الى القول بأن هذا الشكل الذي قسم به نجيب سرور قصيدة «ياسين وبهية» ليس صالحا لخشبة المسرح ، وأن ما يظنه المخرج والممثلون من جيد هو الذي يمكن له من تلك الخشبة وفتح له باب المسرح ، وجعله مقبولا من المشاهدين .

ويكاد يتفق هذا الرأي مع قول مندور اذ يقول : «توفيق الى أن نجيب سرور وكرم مطلوع (المخرج) قد أكتا بهذه المسرحية المبدأ الكلاسيكي الشهير الذي كان يفضل القصص الشعرى الناجح على المشاهدة الفعلية لمواقف ومشاهد العنف والقتل والدماء .

وهكذا .. شاهدت قصة شعبية طورها الشاعر المترجم الى قصة مؤثرة رغم أنها لم تكتب كمسرحية بمقوماتها بل كتبت كقصيدة شعرية ثورية طويلة ... ومع ذلك استطاع مخرجنا الشاب أن يقدمها في صورة درامية حققت هدفها في إثارة مشاعرنا ضد الظلم والظالمين من البشاعات الإقطاعيين في العهد المائت» (١) .

وللناقد رجاء النقاش رؤية أخرى لهذه المسرحية الشعرية اذ يقرنها بمسرحية أخرى من عمل الشاعر الأسباني لوركا هي «عرس الدم» فيكتب عنوانا لمقاله عن يس وبهية «عرس الدم في بهوت» مشيرا الى وجه الشبه بين لوركا ونجيب سرور في مضمون عمليهما .

ويقول : «نكاد نحس في بهية وياسين أن الفنان نجيب سرور يريد أن يقول لنا قولاً كبيراً : لقد كان الحب محرماً ممنوعاً في القرية القديمة . وأن النول الإقطاعي كان يبتلع كل شيء أمله ولا يبقى على شيء . والبقية الباقية من البشر في القرية هم حطام بشر ، هم هياكل وجثث تتحزك . وفي مثل هذا الجو لا يمكن أن يعيش الحب ولا يمكن أن يزدهر» (٢) .

(١) د . مندور مسرح توفيق الحكيم ص ١٧٧ .

(٢) مقال بجريدة الشعب عدد الخميس ٢٦ نوفمبر سنة ١٩٦٤ .

ثم يحاول أن يقرن بينه وبين عمل لوركا فيقول :

«ومن فضائل هذا الفصل الفني الجميل أنه يذكرنا — وما أعجب الذكرى — بشاعر القرية الاسبانية فرديناندو جاريثا لوركا . لقد كان لوركا محبا عاشقا للقرية الاسبانية ، وكانت القرية الاسبانية كالقرية المصرية تعاني مأساة كبيرة . وقد تجسعت رؤية لوركا لمأساة القرية الاسبانية في معناها الكلي الشامل ، وهو معنى يفهمه القلب الانساني في كل زمان ومكان . هذا المعنى هو أن القرية الاسبانية أصبحت عقيما لا تتجب كل نساء لوركا يفضلن في الحب ، ويفشلن في انجاب الاطفال ، كل نساء لوركا اجتثت منهن المأساة قدرتهن على الانجاب . وهذا هو نفسه ما يصوره لنا نجيب سرور . وان مأساة القرية المصرية في ظل الاقطاع قد خنقت حب بهية وياسين ، وحالت بينهما وبين أن ينجبا الاطفال كما يحبان ويحلمان . لقد جعلتهما عقيمين بطريقة ما — أي أن الشر في القرية المصرية ، كما كان في القرية الاسبانية هو قسوة ضد الخصوبة وقوة تسلط المعلم والجذب» (١) .

وللناقد أن يقرن هذه المسرحية ما يشاء من المعاني ، وأن يستفرج ما يشاء من الأيحاءات ويقارن بين ما بدا له مما قرأ ، ولكن ليس من السهل على المشاهد المبادئ للمسرحية أو القارئ لمقيدة نجيب سرور أن يقرأ فيها ما قرأ رجاء النقاش ، أو يستوحي ما استوحي من هذه المعاني التي خطرت على باله .

ويبقى بعد ذلك الاسلوب الذي عبر به نجيب سرور ، وقد اتخذ الشعر الجديد وسيلة لتعبيره ، ولأنك أن هذا الشعر أسلس قيادا في العمل الملحمي والمسرحي على السواء ، ولكن نعمة نجيب سرور العادة ، أو ثورته كما أشار مندور خرجت بهذا النص الشعري عن المسالمة الدرامية الهادئة الى خطابية عالية الذبرة تتخللها ألفاظ غير لائقة بالشعر

(١) المصدر نفسه .

شفيقة ومتولى ، والمستخفى

لشوقي عبد الحكيم

«عرض مسرحى من لوحتين ، يقوم الاول على قصة شعبية كذلك معروفة بهذا الاسم ، والثانى يعرض قصة زوجة قتلت زوجها الذى تكرمه وتحاول أن تخفى جريماتها عن ابنها ، ولكن عيون الناس تطاردها، وتحاول أن تلقن ابنها ببراءتها ، وعندما تحص بشكته تقتله هو الآخر بالسهم ثم تنتحر .»

وموضوع العرض الاول وان كان مستمدا من قصة شعبية الا أنه لا يعتمد على قضية اجتماعية كالقضايا التى ناقشتها المسرحيات التى عرضنا لها ، والجامع بين هذين العرضين وما سبق أنهما من تراث الشعب المتداول فى ريف مصر . ويصوران للقدرية التى تلتصق بوجودان المصرى ، وإيمانه المطلق بأن «المكتوب على الجبين لازم تشو له المعين».

قضايا المدينة في المسرح الواقعي

الطبقة الارستقراطية والعاملون بالورثة

الايدى الناعمة لتوفيق الحكيم

قلنا ان ثورة ٢٣ يوليو أو حركة يوليو ٥٢ قامت على أساس رفض مجتمع الـ ١٪ كما كانت تتنادى شعاراتها ويتردد على ألسنة قادتها ، ويعنون بهذا مجتمع الطبقة الارستقراطية من امراء وباشاوات ومن اليهم أو من يدورون في فلكهم من الاثرياء وكبار الملاك والرأسماليين وكان هذا الالتزام الاشتراكي الذي مال ناحية الشيوعية في الستينات وخلال تولي بعض من يعملون اليها مقاليد الوزارة في هذه المرحلة ، كان هذا دائما الى اتخاذ كثير من الخطوات كالتأميم والقوانين الاشتراكية المشهورة والتي دفعت بالبلاد ونظامها الاجتماعي بعيدا وزعزعت بعض قيمه المتوارثة وخلخلت توازنه ، وأشاعت على ألسنة بعض شباب المثقفين عبارات وشعارات غيها كثير من السفيرة بمقدسات المجتمع وموروثاته ، ومنها ما تداولته الشيوعية في دعاياتها كقولهم ان الدين افيون الشعوب ، والسفيرة برجال الدين ، ومحاوله الوضع منهم ومن مكانتهم في المجتمع ، وللدن ما له من مكانة راسخة في المجتمع المصري وبخاصة بين الفلاحين أو في مجتمع القرية ، وبين عديد من أفراد الطبقة الوسطى في المدينة .

كذلك أطلقت عبارات البورجوازية والمجتمع البورجوازي يمنون الطبقة الوسطى التي عادت تلك الشعارات معاداة الطبقة الارستقراطية وحمل كثير من كتاب الشباب اليساريين على سلوكيات تلك الطبقة سواء في رواياتهم أو مسرحياتهم أو مقالاتهم في الصحف .

وسلك بعض الادباء الكبار ممن لم يدينوا بهذا الفكر مسلك بعض الشباب ، وربما كان ذلك مجرأة للثورة واتجاهاتها الاشتراكية .

وكان للكتابة توقيع الحكيم من سليل هذا الاتجاه على ما ذكرنا ،
ولن لم يجئ إليه بوجدانه ، مما دعا بعض شبان الفكر من الكتاب إلى
مهاجمته ، والصله عليه حملة عنيفة واتهامه اتهامات قذرة بين مهارة
للجو أو السيل مع التيل ، والسرقة (١) واتباع كل جديد حتى لا يتهم
بالثبوت والتخلط .

ويرى الدكتور مندور أن توقيع الحكيم لديه القدرة على تغيير
اتجاهه الفنى . يقول :

«وبعد الثورة الأخيرة التى بشرت بسياسة اجتماعية ايجابية جديدة
كان لابد أن ينقل توقيع الحكيم بهذه السياسة ، فهو شديد التأثير
بالتيار الاجتماعى الثابت دائما بحيث يمكن اعتبار أدبه صدق للحياة
فرأيناه ينتقل بمسرح الحياة عنده خطوة كبيرة إلى الامام تجيز لنا أن
نقول انه قد انتقل إلى ما يسمى اليوم بالمسرح الهادف ، وهو المسرح
الذى يسمى إلى قيادة المجتمع نحو القيم الجديدة المتطورة ، وقسمتها
في نفسه . وكل هذا واضح في المسرحيات الأخيرة التى كتبها الحكيم
بعد الثورة ، مثل مسرحية «الأيدي الناعمة» التى تعمد العمل وترى
فيه المصدر الوحيد لكسب العيش» (٢) .

وتدور مسرحية توقيع الحكيم الأيدي الناعمة حول شخصيتين
رئيسيتين هما أمير من أمراء الأسرة المالكة السابقة التى أطاحت بها
الثورة وصارت أملاكها ، فأصبح هو لا يملك غير القصر الذى يسكنه
وبعض ما يحفظ عليه حياته من مرتب جار بلا عمل ، وصديقه الأستاذ
المتفحص من «حتى» . عالم اللغة حتى أنه سمي الأستاذ «حتى» دلالة
على تخصصه في أمر لا يعود على المجتمع بالنفع المباشر . هذان يمثلان
في رأى الاتجاه الجديد بعد الثورة من سلبيات المجتمع الرأسمالى :

(١) كما فعل رشدي صالح وغيره في الحملة التى شنوها بالجمهورية
وبعض الصحف ، ومنها اتهامه بسرقة فكرة حمار الحكيم من شاعر اسباني
(٢) مسرح توقيع الحكيم من ١٢٢/١٢٣ .

ملكية وطبقية متمسكة لا تتحل وعطلة بالوزائف ، وحتى عبثه على المجتمع لانها لا تؤدي عملا فاعلا ، بل تؤثر آثارا سلبية بسلوكياتها ، وما تتركه من نماذج سلبية قد تدفع بعض أفراد المجتمع الى تقليدها . والمسلم المتمثل في الاساقفا حتى ، وهو علم لا ينفع في رأى الحكم الجديد ، لانه لا يتصل اتصالا مباشرا بقضايا المجتمع ، ولا يسمى الى حل مشكلاته .

وتتدور المسرحية حول محور العمل وضرورة أن يؤدي كل فرد في المجتمع دوره فيعمل وتتكاثر الجهود لدفع عجلة الحياة الى الرخاء والمستقبل اللامع .

وتوفيق الحكيم بتخليه في هذه المرحلة — بعد الثورة — عن مسرحه الذهني واتخاذها من رموز التاريخ الاسطوري عند اليونان أو الفراعنة ، أو الادب الشعبي من ألف ليلة وليلة أسسا لبناء مسرحه ذلك لناقشة قضيا تجريدية لا علاقة مباشرة بينها وبين الحياة وحركتها في المجتمع ، في لحظة هذا أثبت كما يقول الدكتور مندور قدرته على «التطور الواسع» ونصده له . وقد دل بذلك على حقيقة ما حدثنا هو نفسه من قدرته على التكيف ، فإرنايه يردد في أدبه مفاهيم حيالنا الثورية الجديدة ، ويؤيد تلك المفاهيم ، بل ويوجه نحوها .

وأثمر هذا الاتجاه الجديد ثمراته الناجحة في مسرحيات «الأيدي الناعمة» و «الصفقة» و «أشواك السلام» التي نعتبرها من خير ، أن لم تكن خير ما كتب توفيق الحكيم من مسرحيات من ناحية مضمونها الانساني المساعد الذي يواكب ركب الانسانية المتطور دائما الى الامم»^(١) .

وقد اتخذ موضوع نقد الطبقة الحاكمة والمثلة في الامراء والاسرة المالكة السابقة محورا لبعض المسرحيات والعروض المسرحية ، وأذكر منها على سبيل المثال وداد الغزية لتركيا الهجوى ، وموضوعها يدور

(١) مسرح توفيق الحكيم من ١١٢/١١٤ .

حول احدى «غوازي» الصعيد التي تصلى بها أمير من الاسرة المالكة السابقة كانت له أراضى كثيرة في نجمع حمادى ويحضر بلاد الصعيد وكان معروفا بفطرسه ، وقسوته أحيانا على الفلاحين ، وأراد أن يخضع هذه «الغازية» لرغباته فتأبّت عليه ، وأرغمته هى على الخضوع لرغباتها • كذلك في مسرحية «سيدتى الجميلة» التي أداها غؤاد المهندس وقرنته عن نص مسرحية برنارد شو المشهورة ، والتي تحولت الى فيلم سينمائى بالاسم نفسه My Fair Lady أقام المؤلف حفلا عرض فيه لمساحرة أحد خديوى مصر ، وخضوعه لشهواته ، وجريه وراء النساء في شكل ساحر هزلى •

مشكلات الطبقة الوسطى وتطلعاتها

في مسرح نعمان عاشور

يعتبر نعمان عاشور من كتّاب المسرح الذين ظهروا ولاقوا اقبالا في مرحلة الستينات وقدم للمسرح مجموعة طيبة من المسرحيات الاجتماعية والسياسية ، منها «عيلة الدوغري» و «الناس اللي فوق» و «الناس اللي تحت» و «جنس الحريم» و «سيما أونطة» ..

وتبقى مسرحياته الثلاث الاولى هي احسن أعماله . فقد حظيت باهتمام النقاد واعجاب المشاهدين ، وتم عرضها أكثر من مرة على مسارح متعددة للدولة أو للهواة ، كما تحولت الى مسلسلات عرضت في التلفزيون . وقد عرفت مسرحياته عامة بالواقعية الشديدة، التي تقترب من محاكاة الحياة .

ويقص نعمان عاشور في تعليق على بعض من هاجموه في الناس اللي تحت ، فيقول : (١)

«وأعود لقصة الناس اللي تحت» .. لموضوع المسرحية عاش في ذهني عاما كاملا قبل أن أكتبه وعشت أنا فيه مع أبطاله بكل مشاعري وأحاسيسي أعواما عديدة ، ولولا الملام لسميتهم بالاسم لأن منهم من لا يزال حيا يجب على الأرض .. وطبيعي أن الفن — دره لكل مزمة نقدية — ليس محاكاة للحياة ولكنه استلهام لواقعها ، ولهذا فقد ألقت المسرحية مستلهما واقع بيئتنا الفعلية وحدها . وهي بيئة تحفل وجود صاحبة بيت مسنة تحب رجلا عجوزا يقطن في ملكها ، لأن عندنا مساكن تملكها نساء ويملكها الناس من العجائز والشباب على حد سواء ..

(١) من مقال نشر بالجمهورية بعنوان : «نعمان عاشور طرزان القابة الادبية» .

تعلما متعلما وجد ويوجد في فرنسا أيام بلزاك ومعه ، ويصح أن نلزم
بينهم علاقات عاطفية وإنسانية متشابهة ، ويصورا مؤلف «غلبن»
مثل نتيجة انتمائه للبيئة ، ومن محض خياله وتصوره ، وهالعين
أحاسيسه بلا أدنى سابق علم أو معرفة بأن خالدا الأثر بلزاك أبدع
رواية فيها ما يشبه ذلك أو يقاربه ..

في أول الأمر سميت المسرحية باسم «مصر الجديدة» مستندا في
اختيار عنوانها الى فكرتها ، ثم ظهر أن هناك مسرحية شهيرة بهذا
الاسم للمرحوم فرح أنطون ، فعدلت العنوان الى «الناس اللي تحت» .

و «الناس اللي تحت» كما يرى أحد النقاد كانت لغاتة جديدة في
المسرح المصري لأنها تناولت خطا دراميا أساسيا هو الصراع بين
مجموعة ساكني البدروم في منزل الست بهيجة ، وبين صاحبة المنزل
نفسها . وضورت العوامل التي تطنن هؤلاء «الناس اللي تحت» ،
فتجلبت بعضهم يستسلم لقدره الاجتماعي مثل الكساري ، بينما تبشر
بجيل جديد يتطلع الى بناء مصر الجديدة ، أو مصر جديدة أخرى تظوب
فيها الفوارق الطبعية ، ويسودها العدل والحرية مثل لطيفة وحبيبتها
الرسام عزت .

وهي من التيار الواقعي الذي ساد المسرح الاوروبي وتطوره أبسن
Ibsen خاصة في مسرحياته الاجتماعية .

وقد ذكر نعمان عاشور في مقاله المذكور أن النقاد اتهموه بأنه سرق
مسرحية الحفيظ لجوركي واقتبس من إحدى روايات بلزاك . وينفى
هو هذا الأخذ المباشر من الادبيين الكبارين وأن لم ينف تأثره بالواقعي
الاجتماعي الذي يطأه كما تأثر الاديبان الكبيران ، وسار في اتجاههما
الفني الاجتماعي الواقعي دون أن يأخذ عنهما .

الناس اللي فسوق

وكما عرض في مسرحية الناس اللي تحت مشكلات الطبقة الفنية من

الوسطى ممثلة في الرسام والكسارى ، فهو يعرض في الناس إلى فوق قضية الطبقة العليا من المجتمع أو أصحاب الاملاك من التباشولات وأمثالهم ، وتهاجم هذه الطبقة في جراحة متفصح جشعهم وأرتباطهم بالاستعمار وتكشف جهلهم ومبائلهم ، وتقدم الأمل في الجيل الجديد الذى يعتمد على علمه وعمله ، وتنطبع بطابع نعمان عاشور وأسلوبه السافر ، فتحمى في ثناياها سفريات حادة تتناول تصرفات وسلوك تلك الطبقة الآيلة للسقوط الى الزوال بعد تحقيق العدالة الاجتماعية بما قدمته الثورة من قوانين اشتراكية^(١) .

ويقول جلال المشرى^(٢) : ان نعمان عاشور واكب الثورة بمسرحه ، وأن مسرحيته كانت مرآيا عاكسة لدراما التغيير الاجتماعى منذ عصر الثورة «الناس اللي تحت» و «الناس اللي فوق» الى صدور القرارات الاشتراكية «وابور الطحين» و «عطوة أفندى» .

و «عيلة الدوغرى» مسرحية تملج حياة أسرة من الطبقة الوسطى وتضم نماذج مختلفة ، ففيها الأخ الأكبر المثالى المتصوف « السيد » والذى كان يعمل مصمم أزياء ثم اعتزل وحمل عبه أسرته وأخوته بما في هذه الأسرة من تناقضات واختلافات بين أفرادها البنين والبنات . ولكنه كان يحمل الحب للجميع ، وهو نموذج للأخ الأكبر دائما في كل أسر الطبقة الوسطى الذى يحمل عبه الأسرة بعد الأب .

وفي الأسرة الأخ الاوسط مصطفى الانتهازى الذى يريد أن يرقى على حساب معاناة الأسرة فيحصل على المكانة الاجتماعية والمال بأى ثمن وفى سبيل بلوغ غايته يظا بإقدامه كل ما يعترضه ، كما لا يعجم عن فعل كل ما من سبيله المساعدة على تحقيق ما يصبو اليه . ومن هنا غلامان لديه من أن يتزوج من ابنة خالته كريمة أول الامر الفتاة التى تعيش مع الأسرة ثم يتركها بعد قضاء غرضه منها ليتزوج من أخرى من طبقة

(١) وراجع احمد حمروش خمسين سنوات في المسرح .
(٢) عن مقال بمجلة الاذاعة بتاريخ ١٩٨٧/٤/٢٥ بمناسبة وفاة
نعمان عاشور بعنوان «رحيل كاتب مسرحى» .

الطبي ، كذلك يسعى لبيع منزل الأسرة لأنه لم يعد لائقا به ، وليحصل من وراء البيع على ما يريد من المال ضاربا عرض الحائط بمصلحة أخوته واستقرارهم في منزل والدهم .

وحسن الاخ الثالث لاعب الكرة البسيط الطيب القلب المتعاطف مع «السيد» كبير الاخوة ومع الأسرة ، والمصلف على تقاليدنا ، وعدم المساس بمصلحة الأسرة خاصة .

وتضم الأسرة ابنتين وابنة خالة أما الابنتان ، فكبراهما متزوجة من رجل طيب القلب ، لكنها غير مريحة ولا متفهمة تتعاون مع مصطفى لتحصل على المال وتحقق مصلحتها على عكس الابنة الصغرى عائشة التي تتعاطف مع «السيد» و«حسن» .

وهناك شخصيات أخرى كالطواف الرجل المجوز الذي خدم عند «محمد الدوغري» رب الأسرة وعاش ابنائه منذ صغرهم وخدمهم باخلاص وتفان دون أن يطلب لنفسه شيئا غير ما يجود عليه رب الأسرة أو أحد أبنائه ، وهو يعمل لتوصيل الخبز الى المحال والمنازل من فـرن محمد الدوغري وهو يعمل على المحافظة على تملك الأسرة ويتعاطف مع «السيد وحسن وكريمة» .

ويدور الصراع الرئيسي في المسرحية حول بيع بيت الأسرة بعد وفاة الاب ، وينتهي بعد أحداث ومفارقات وصراع بين الاخوة الى الحفاظ على تراث العائلة والتمسك ببيت الأسرة الذي درجوا فيه فلا يمكنهم التفريط فيه بسهولة كما كان يرى «السيد» و«حسن» على عكس رغبة مصطفى والاخت الكبرى .

وهكذا نرى هذه المسرحية تعالج مشكلة هذه الأسرة من الطبقة الوسطى ، وما تعانیه بعد وفاة الاب والام ، وقد كانا صمام الامن لها والذان يحفظان لها كيانها وكانت الام قد توفيت قبله الاب وظل الاب يربي الأسرة ويحافظ عليها ويهتو على أفرادها حتى وفاته ، فحدثت عوامل الصراع والفرقة تحب بين الاخوة ، وحاول «السيد» أن يحصل

منحل والجد في رعاية هذه الأسرة وأن يتخطى على نزعت الفريسة وتهدده
كيلي الوحدة .

والمرحبة قدمها نعملن عشور بعد تجارب سابقة في المسرح (١) قدم
فيها مجموعة من المسرحيات لم تبلغ كلها درجة النضج الذي بلغته علة
الدوغري . ويقوم الصراع الدرامي فيها على عدة محاور كما تتشبه
خيوطها وتتلاقى محاور الصراع ثم تنفرج .

ويستفهم عشور اللغة العلمية ، في حوار هي واقعي فيه سخرية
وفكاهة عرف بها في كتاباته العادية من مقالة وقصة قصيرة .

وموضوع المسرحية هو مشاكل الأسرة في الطبقة الوسطى بعد وفاة
العائل أو رب الأسرة موضوع تناوله أكثر من كاتب ، ولعل أقرب معالجة
للغسية الى هذه المسرحية قصة بداية ونهاية لنجيب محفوظ ، فهما
يخوران على محور أسرة مات ربها وحمل الابن الأكبر عبء الصرف
عليها ووجد فيها الابن الطيب والابن المتطلع صاحب المصلحة والبنات
التي نضحت الا أنهما تفتظان في الشخصيات وخطوط كل شخصية
وبخاصة شخصية الابن الأكبر فهو عند نعمان عشور في عيلة الدوغري
شخص معتدل يبلغ به الدين حد التصوف . الا أنه عند نجيب محفوظ
انسان بوهيمي لا يبالي من أين يحصل على المال . ومع ذلك فهو ينفقه
على أمه وأخوته ، كذلك الأخت عند نجيب محفوظ تمثل وتضحي بكل
شيء في سبيل تحقيق حياة كريمة للأسرة ومساعدة أخيها الأصغر الضابط
صاحب التطلعات كمصطفى في عائلة الدوغري .

وعلى الرغم من أن المؤلف يعترف في عائلة الدوغري وغيرها من
مسرحياته أنه يستقى موضوعه من الواقع الذي يعايشه الا أن بعض
النقاد - كما هي العادة بدافع من الاحساس الوطني المتزايد في هذه
المرحلة من مراحل الثورة - يؤولون بعض الصور المسرحية والغصص
الذي يقدمه الكاتب تأويلات رمزية .

(١) قدم المسرحية سنة ١٩٦٣ .

وقد رأينا كيف أول لويس عوض مسرحية المسبنة بأنها صورة
 رمزية لمصر في قرية الكوم الاخضر وأن الاحداث والاشخاص رموز
 لاشياء كذلك عرض أحد النقاد ما قيل عما ترمز اليه عيلة الدوغري^(١) .
 من أنها ترمز الى مصر كلها ، والبيت الذي كان مرهونا في المسرحية هو
 مصر ، وعملية فك الرهن هي عملية تحرير مصر ، والذي صنع هذه
 المعجزة في المسرحية هو الاخ الاكبر . . صاحب القلب الكبير الذي
 خضع بكل شيء حتى استطاع في النهاية أن يحرر البيت المرهون .»

ويعلق رجاء النقاش بقوله^(٢) «أن هذا التفسير في اعتقادي بعيد
 عن أن يلمس الموضوع الحقيقي لمسرحية عيلة الدوغري ، أولا لان كثيرا
 من جزئيات المسرحية تفلت منه ، وثانيا لان طابع المسرحية تسيطر عليه
 الواقعية الواضحة التي لا تتيح سوى فرصة محدودة للرموز البعيدة» .

(١) رجاء النقاش في «اضواء المسرح» من سلسلة اقرأ العدد ٢٧-٢٨
 من ١٩٦٤ .
 (٢) المصدر نفسه .

الفراير وجهورية فرحات

والعلاقة بين السيد والتابع ، والتغير الاجتماعي

في هذا الجو الذي أحدثته حركة يوليو ١٩٥٢ والتبشير بإعادة تنظيم العلاقات الاجتماعية بين الناس في المجتمع المصري ، والدعوة الى رفع المعاناة عن طبقات الكادحين من العمال والفلاحين والاجراء ومن اليهم من الغدوم والسعادة الى غير ذلك ، والدعوة الى المساواة . في هذا الجو كله والذي اتخفت منه الحركة ركيزة لتدعيم وجودها وتوزيع دائرة المتفاعلين بها أو تكوين ما أسمته بالقاعدة الشعبية العريضة . في هذا الجو ألف بعض الكتاب مسرحيات تستوحى تلك الاحداث الاجتماعية وتنادى بالشعارات التي أطلقت حينئذ : أرغم رأسك أخى ، منع الصراع بين الطبقات ، ازالة سيطرة طبقة النصف في المائة ، العدالة والمساواة الى غير هذا من الشعارات التي رددتها أبواق الدعائية والاعلام ، وتلقفتها الاقلام فأدارت حولها ، أو بنت عليها موضوعات لمسرحيات وقصص عديدة صدرت في تلك المرحلة .

وآلف يوسف ادريس ، وكان من شباب الكتاب الطموحين من اليساريين الذين غلبوا على أجهزة الثقافة والاعلام في الستينات ، ألف مسرحيته هذه «الفراير» .

وتقوم مسرحية الفراير على شخصيتين رئيسيتين هما «الفرفور» و «السيد» ، وهى من فصلين ، يعرض الفصل الاول العلاقة الطبيعية السائدة بين السيد والفرفور ، حيث يرتبط الفرفور بالسيد ارتباطا وثيقا ، ويطيعه في كل أمر يطلبه منه دون تذمر أو تأفف والفصل الثانى يعرض انقلاب الوضع بين السيد والفرفور اذ يتعرد الفرفور على دوره في الحياة وتلبسته للسيد ، ويحاول السيد أن يعيده الى العمل ويعتبهان الى أن يجريا البدائل الممكنة للعلاقة بينهما فيتبادلان المواقع ويصل

السيد فرغورا والفرغور سيدا ولكنهما لا ينجها ، غير بل أن يصنع
كل منهما سيدا ، فلا ينجحان كذلك . فينتهي بهما الأمر بالانتحار بعد
القتل في تنظيم العلاقة بينهما .

ويعد الموت نرى الفرغور يدور بصورة أبدية حول السيد .

والقضية التي تعالجها المسرحية كما نرى قضية اجتماعية أساسية
في هذه العلاقات بين الناس في المجتمع الذي وجد منذ الأزل على هذا
النظام الإلهي للخلق حيث ينقسم الناس إلى سادة ومسودين ، وسفر
الخلق بعضهم لبعض ، وقد حاول المصلحون الاجتماعيون والمفكرون
إيجاد صيغ مختلفة للتعديل من هذه العلاقة أو للتغيير منها لكنهم لم
ينجحوا في إبدالها أو نقضها ، وإذا ما حاولوا هذا النقض اضطربت
الأحوال ثم لم تثبت أن تعود إلى نظامها العادي .

حاول يوسف إدريس إذا من منظور فكري واتجاه بعينه أن يناقش
هذه العلاقة في هذا الجو الذي أشرنا إليه في الحياة المصرية آنذاك .
ولهذا لقيت المسرحية عند عرضها نجاحا وقبالا من الناس لأنها تعرض
وتناقش لقضية مصرية في حياتهم المعاصرة .

كما أن المسرحية عرضت في شكل جديد خرج به المؤلف عن الشكل
التقليدي للمسرح وأراد أن يقترب به من روح الشعب في عروضه
المتوارثة على شكل «السامر» في الموالد والمناسبات الشعبية والدينية .

وكان رد فعل النقاد وتعليقهم على تلك المسرحية متفاوتا . فقد
تقبلها لويس عوض بترحاب كبير واعتبرها من أنجح وأحسن المسرحيات
المصرية والتي قدمت على المسرح في موسمها^(١) : هذه المسرحية الجميلة
شاهدتها حتى الآن نحو خمس مرات ، وكلما نزل ضيف من الخارج
تربطني به صلة تقافة كنت أصطبه معي لشاهدتها لأريه وجهها هاما من

(١) أخرجت للمسرح في أعقاب موسم ١٩٦٤ .

وجوه هيلتا الفنية ، وهو أننا قد اقتربنا ، أو أوشكنا أن نقرب من
تصغير فننا إلى الملهم» (١) .

ثم يقول : « انها تدور حول مشكلة يفهمها ويصنعها ويبحث أن
يناقشها الناس في كل بلد من بلاد الارض مهما اختلفت مستويات
حضارتهم . مشكلة كما قرر يوسف ادريس نفسه ستبقى بغير حل مهما
ارتقى بنو الانسان . ولست أشك في أنه سيجد في كل بلد من بلاد العالم
ملايين من الناس يشاركونه رأيه في هذه القضية وملايين أخرى يمترضون
عليه ، فهي اذا قضية حية اعتقد أنها كانت وستظل كذلك الى أمد طويل
في كل الحضارات . ولست أقصد أن الحل الذي انتهى اليه يوسف
ادريس هو الحل السليم ، ولكني أقصد أنه وضع أمامنا افتراضا
فلسفيا خطيرا هو افتراض اللابل لهذه المشكلة العويصة التي أرقت
الانسان منذ فجر التاريخ وستظل تؤرقه الى أن تتحقق أحلام
الغرضيين .. ان تحققت ! » .

هذه المشكلة هي مشكلة علاقة السيد والعبد ، أو المتبوع والتابع .
والمرحية كلها وهي من لوحتين ليست الا حوارا لامعا ذكيا بين
السيد والفرغور يستغرق منا ثلاث ساعات في المتعة الخالصة ، ويغمله
بين الحين والحين دخول شخصية من الشخصيات الاخرى لا لتفعل
شيئا ، فها في هذه المسرحية أفعال ولا حوادث ، ولكن لتضع مشكلة
السيد والعبد على أساس جديد يكون نقطة انطلاق الى مبارزة كلامية
جديدة .

ويقول ناقد آخر : (٢) لم تثر مسرحية من المناقشات عندنا في
السنوات الاخيرة مثلما أثارت مسرحية الفرانز ليوسف ادريس . ويرجع
ذلك الى أنها مسرحية جريئة من الناحية الفنية والناحية الفكرية على

(١) الثورة والادب للويس عوض ص ٣٣٧ .
(٢) رجاء النقاش في أضواء المسرح عدد اقرا رقم ٢٧٠ دار المعارف
بمصر .

السواء . فقبل أن تظهر الفراهير على المسرح بفترة قصيرة كتب يوسف ادريس بحثاً طويلاً في مجلة الكاتب (نبرابر ومارس ١٩٦٤) يطالب فيه بضرورة خلق مسرح مصرى . . . ويعلن يوسف ادريس اعتكاده الراسخ بوجود المنابع الاصلية للمسرح المصرى ، وهى المنابع التى يتبين أن يعود اليها كتابنا ، ويستمدوا منها خاملاتهم المسرحية . وهذه المنابع هى : السامر ، وخيال الظل ، والاراجوز .

«وهناك أمر آخر على جانب كبير من القيمة فقد مزق يوسف ادريس فى الفراهير تلك اللافتة التى مازال كتابنا المسرحيون يضعونها لمسرحىاتهم التى تقول «لقد حدث هذا قبل الثورة» ويقول : (١) وليست مسرحية الفراهير — فى جرائها — مجرد دلالة على شخصية الفنان الذى كتبها فقط ولكنها تدل دلالة قوية على مجتمعنا فى عام ١٩٦٤ . . . العلم الذى ظهرت فيه المسرحية .

ان هذا العلم فى بلادنا هو علم الديمقراطية بلاشك ، فهو المام الذى تم فيه اعلان الدستور المؤقت ، وتم تكوين مجلس الامة . وهو العام الذى تم فيه الغاء الاحكام العرفية ، وتم الاسراج عن جميع المعتقلين والمسجونين السياسيين» .

«وأي مناقشة تفصيلية لمسرحية الفراهير لابد أن تلف عند ثلاثة جوانب :

الجانب الاول : هو الشكل المصرى فى المسرح

والجانب الثانى : هو الاتجاه الفكرى فى المسرحية ، وبعبارة أخرى الجانب الايديولوجى .

والجانب الثالث : هو الجانب الفنى عموماً «الصوار ورسم الشخصيات ، وما الى ذلك» .

(١) المصدر نفسه ص ١٠٨ .

ويرى أن شخصية فرغور التي تقوم عليها المسرحية هي شخصية
مصرية شعبية تعبر عن الإنسان السافر (الحدق) الذي يعتمد على
موهبة السخرية اللاذعة عنده في نقد المجتمع والحياة . وهذا الفرغور
هو دائما أبدا الإنسان السلخبط في مزج وبلا مرارة ، وأنه سلخبط
بسخرية نافذة لاذعة ، وليس سلخبطا يحقد مدمر هده . أنه صورة
نموذجية «لابن البلد» في مصر .

ولاشك أن هذا النموذج الانساني يمثل المزاج المصرى أصدق
تمثيل . انه يمثل في خفته ومرحه واعتماده على السخرية كسلاح
أساسي في مواجهة مشاكله وهمومه» .

ويقول : (١) «أن يوسف ادريس في مسرحية الفرغور مصرى يستمد
مشاكله وهمومه ونظراته للحياة من تجربته العميقة في المجتمع المصرى
دون أن تمنحه مصريته من التطلع الى آفاق فلسفية عامة» .

ويرى رجاء النقاش أن المسرحية توحى له بمشكلة البيروقراطية في
مصر وتحكم الموظفين الكبار في الموظفين الصغار ، وتحكم الجميع في
المواطن العادى» .

فرجاء النقاش اذا يريد أن يدير عجلة القضية التي تشهدها الفرغور
ناحية مشكلة أخرى غير مشكلة العلاقة العادية بين السيد والعبد أو
الفساد أو الشغال الى مشكلة أخرى خطيرة في المجتمع المصرى هي
مشكلة بيروقراطية النظام الادارى والتي ساعد عليها أن مصر من أقدم
الدول ذات النظام الادارى المستقر منذ الفراعنة ، وقد حاول الانجليز
كذلك بعد الاحتلال تقوية الجهاز الادارى للاعتماد على الموظفين في
قضاء مصالحهم . على ما أشرنا نحن من قبل .

ويقول الناقد : «لاشك أن هذا المرض — مرض البيروقراطية يمكن
أن يوحى الى عقل الفنان الصالحين بفكرة مثل فكرة «فرغور» و «سيد» .

(١) المصدر نفسه ص ١١٥/١١٦ .

أن لا أضي أن يوسف ادريس أراد بمسرحيته أن يعالج مشكلة الديمقراطية ، كلاً بل أود أن أقول بالتحديد أن التجارب اليومية الكثيرة الطويلة مع الديمقراطية المصرية يمكن أن ترسب في وجدان الفنان فكرة فلسفية رئيسية ، ويمكن أن تنقذه إلى أن يضع يده على مشكلة إنسانية من هذا النوع الذي عالجها يوسف ادريس في مسرحيته .

وهكذا يمكن أن نضع الفراقير في مقدمة ما قدمه يوسف ادريس للمسرح المصرى في الستينات ، عامة وأن هذه المسرحية كذلك تعد أنضج ما كتب للمسرح أما عدا ذلك من مسرحيات مثل ملك القطر و «جمهورية فرحات» و «اللحظة الحرجة» فتعد تجارب مسرحية لم تبلغ في نضجها الفني مبلغ الفراقير .

غالباً عن «جمهورية فرحات» نرى من فصل واحد بظلالها حول بوليس يعيش بين الجرائم والحوادث في أحد الأقسام ، ويحلم بمجتمع تصنع فيه الجريمة وتتحقق فيه الأحلام والآمال التي تراوده ، والتي تصور له عالماً من الهدوء والنعيم يشعر فيه كل إنسان بالحرية والأمن ، ويمتلك منزلاً يضاء بالكهرباء ، ولا يكونه الفقر بناره ، ولا تبطلش به عوادي الزمن .

ويروى أحلامه تلك لأحد الشباب من المتطمين الذي يلتقى القبض عليه فيقف إلى جانبه بقسم البوليس . ولا يعرف أنه أحد التجارب الذين يعملون على تغيير صورة الحياة في المجتمع المصرى ويناضلون في سبيل تطوير الحياة لعامة الشعب المصرى الكادح ، وأنه معتقل بالقسم من أجل ذلك تمهيداً لمحاكمته .

ويرى الدكتور مندور^(١) أن مسرحية «جمهورية فرحات» تثير عدة مشاكل نقدية جديدة بالدرس والاهتمام فهي كانت في الأصل قصصاً منشورة للدكتور ادريس ، الذي أحالها إلى مسرحية ذات فصول وأحداث دون أن يحدث فيها تغييرات جوهرية .

(١) قضايا جديدة في أدبنا الحديث من ١٤١ .

والقصة من النوع المسمى بالقصة ذات الإدراج ، فهي تبدأ في أحد أقسام البوليس حيث نرى الصول مرحلت جالسا في مقعده لا يتطدرة وتتقلب عليه الوفود من الثشكين والمجرمين الذين يفدون على أقسام البوليس ويمتلكة ملاحظة دقيقة يعرض المؤلف علينا عدة لوحات صغيرة من أخلاق المجتمع وما كان قد استشرى فيه من فساد وتفاهة وانحلال . وقد طفى هذا الانحلال حتى شمل رجال البوليس أنفسهم . .

والصول مرحلات السلخط على عمله المل المتبرم به ، لا يزال يثرثر ويملك في عمله حتى اذا أحس بمقدم الضابط معلون القسم تظاهر بالجد والاهتمام وانجاز عمله . بينما نطم أنه قد بلغ من الكسل والتبرم حدا يتسائل معه لماذا مات رجل في خرابة تابعة للقسم الذى يعمل فيه ، ولماذا لم يواصل هذا الميت سيره خطوات أخرى حتى يموت في خرابة تابعة لقسم آخر ١٩٠

وبينما تتتابع أمامنا هذه اللوحات الاجتماعية القائمة نحس أن الصول مرحلات قد نسى المؤلف المحجوز لسبب سياسى في حجرته متهم مودع رهن التحقيق فيأخذ في التبسط معه في الحديث حتى ليفبره الصول بأنه قد ألف قصة لفيلم سينمائى . وقد ساقه الى هذا الحديث ذكر السينما الذى ورد على لسان السيدة المطلقة التى وقعت أمام الصول في مشهد من مشاهد المسرحية » .

والقصة الجديدة التى كتبها الصول مرحلات قصة ثرى هندى يتنازل عن ثروته لاحد المصريين — الذى يحاول بها أن يعيش في مجتمعه الذى يحلم به ، مجتمع الخير ، والغنى والسعادة او «جمهورية فرحات» ورغم ما بين القصة الثانية التى يحكيها الصول من تأليفه ، وما دار من لوحات في المسرحية من انفصام ظاهر الا أن العلاقة قائمة بين ما عرض وما حكى .

ذلك أن ما عرض يكشف عن نقائص المجتمع القائمة ، وما حكى عن الآمال والاحلام التى تراود الصول فرحات التى يحترق بهذه النقائص

كل يوم والتي حفزته الى أن يتفيل مجتمعا نقيا خالسا من كل ما يعرض
له من الخطايا في شكوى الشاكين ووجود المروضين على القسم لتحرير
المحاضر كل يوم الامر الذي أداه الى الملك •

والمرحمة في هذا الشكل الذي قدمها به يوسف ادريس تبعد من
ناحية البناء الفني قاصرة غير مصبوكة الاطراف ، ولا متناسقة التركيبه،
فضلا عن أن الفكرة وراءها تقبل وراء هذا البناء المفكك غير المنسجم •

وقد أدى هذا الضعف بالدكتور مندور الى القول بأن هذه المسرحية
كانت مغامرة من المؤلف والمخرج والممثلين • «ولكني حمدت الله لنجاحها
رغم خروجها على أصول المسرح»^(١) •

(١) قضايا جديدة ص ١٤٤ •

القضية للطلى الخولى

كتب لطفى الخولى للمرحح فى هذه المرحلة ثلاث مسرحيات كوميدية اجتماعية هى : «لهوة الملوك» و «الارانب» و «القضية» .

وينتمى لطفى الخولى الى مجموعة الكتاب اليساريين الذين اشرنا اليهم ، واتجاهه نحو الواقعية الاجتماعية . يقول لويس عوض : «وقد اقترن اسم لطفى الخولى فى الادب المصرى الحديث بالحركة الواقعية عند ازدهارها ، فهو ركن من اركانها يعمل حسابه» . ويقول : « فسان ظهور كوميديا «القضية» يدل دلالة قاطعة على أن الحركة الواقعية لم تمت ، وانما انزوت لأسباب طارئة ، كما يدل دلالة قاطعة على أن جذور الواقعية فى أدبنا الحديث أعمق وأقوى من أن تقتطعها الرياح ، فقد أثبت لطفى الخولى فى القضية أنه يسير بفطلى حثيثة نحو النضج الفنى كما أثبت أن حساسيته الواقعية تزداد عمقا وادراكا .

ويدور موضوع المسرحية حول فكرتى «الاصلاح» و «الثورة» فى التفسير الاجتماعى المنشود . وأما القصة فتقوم على حدوث نزاع بين أسترين متوسطتين يسكنان فى منزل يملكه الاستاذ منجد ابن المستشار السابق ، وصاحب فكرة الاصلاح ، ولأحد الأسترين شهاب ذو فكر تقدمى ثورى ، وللأسرة الأخرى فتاة تشاركه اتجاهه وأفكاره ويرتبطان بملاقة عاطفية رغم عدم رضا الأسترين عن هذه العلاقة لما بينهما من خلافات واحتكاكات .

ويتقدم لأسرة الفتاة أحد الأثرياء كبار السن عن طريق الخاطبة لفطبة الفتاة الجامعية وترهب الأسرة وترفض الفتاة وتسير الأحداث ويفشل الزواج وتتمدد الأحداث بين الأسترين حتى يبلغ الأمر الى ساحة القضاء .

ويكون الاستاذ منجد حارس الركب وحاملة السلام بين الاسرتين،
وتتخذ الامور في ساحة القضاء ولا يصل الأمر الى الحل المزعوب،
يفضل الشاب والفتاة أن يحلا قضيتهما بنفسيهما • ويضرب ظن منجد
أفندي في القضاء والقانون الذي ظل يؤمن به ويدعو اليه وتتبع فكرة
الشباب الثورية •

ومن هنا يتضح المضمون الذي يدعو اليه لطفي الخولي أو الهدف
الذي تهدف اليه المسرحية وهو التضييع عن طريق الثورة لا الإصلاح •

يقول لويس عوض : «والقضية كما يدل اسمها شيء له علاقة
بالقانون ويحكم القانون ولكن لطفي الخولي استغل وبعمارة واضحة
موضوع القضية على مستويين ، المستوى القانوني والمستوى الاجتماعي
مظاهرها قضية تعرض أمام المحاكم وحقيقتها قضية تعرض أمام الرأي
العالم » •

أما زمان المسرحية فهو عام ١٩٥٢ أو ما قبل الثورة ، وأما حوادثها
فتدور في ركن متواضع من أركان القاهرة بين أسرتين متجاورتين في
منزلين متقابلين ويملكهما رجل طيب في الأربعين من عمره هو الاستاذ
منجد بطل المسرحية الاصلاحى الذى يؤمن بأن كل ما نراه حولنا من
فساد انما هو ناجم عن فساد نفوس الناس واعوجاج أخلاقهم ، وأن
السبيل الوحيد لاصلاح الخلق هو تطهير النفوس والتسلح بالخلق •
والاستاذ منجد يثق ثقة لا حد لها بالقانون والعدالة ، ويمتد أنه ما من
مظلوم رفع ظلامته الى القضاء الا ووجد النصفه عند بابه ، وما من آثم
سبق الى ساحة العدل الا ولقى ما يستحقه من عقاب •

•• أما سكان بيته فهم :

أسرة ثابت أفندي عاشور موظف بالمعاش جاوز الستين ، محافظ
عنيف يؤمن بالتقاليد ولا يقر بدع الجيل الجديد كتعليم الفتاة أو اختلاط
الفتيان والفتيات ، وهو يعيش مع زوجته وابنته نعيمة التي تدرس

التجارة بالجامعة على كره منه ولولا غمط المعارف والاصحاء لا حظ لها
في داره قبل أن تتم تعليمها •

والاسرة الثانية المقابلة أسرة مسعود أفندي موظف بأحدى الشركات
في الخمسين من عمره يعيش مع زوجته وابنه الشاب عبده الطالب بنهائي
الطب في الجامعة •

ولا نعرف لمسعود أفندي ولا لزوجته شخصية واضحة الا أنهما
والدا هذا الفتى عبده الذي نعرف عنه أنه أحد هؤلاء الشباب الكثيرين
الذين كانوا يضطربون يومئذ بمسؤولية تغيير النظام الاجتماعي فهو
عضو في منظمة «تحرير الوادي» •

ويحدث بين الاسرتين ما كان منتظرا فنرى الفتى عبده يحب الفتاة
نبيلة بنت الجيران ، يلتقيان في الخفاء ما أمكن ذلك متخفين من محلات
الجامعة العلمية ستارا للقهاء العاشقين ، وهما في الحقيقة يلتقيان ،
يتجاسيان ويحلمان معا بالمستقبل السعيد في جزيرة الشاي بجنيانة
الحيوانات • ونرى الفتى عبده كلفا بالورد الاحمر ، يقطعه ويهديه الى
هتاته نبيلة ، ويطلع المالك الطيب الاستاذ منجد على ما بينهما من غرام
برى فلا يرى فيه بأسا ويتستر عليهما ••

•• وتأتي خاطبة للفتاة نبيلة بحريس ثرى ممن أنطفه الرومانيزم
وكل بصره وسممه بفعل الشيخوخة ، وليس فيه ما يزيه الا قربه من
حافة القبر الذي يبشر بموت عاجل يترك من ورائه ثروة ضخمة لاسرة
ثابت أفندي رقيقة الحال ، العاجزة بسبب ارتباطها المالى عن دفع ايجار
البيت شهورا وشهورا • ويفرح ثابت أفندي وزوجه بهذا الحريس وهو
الارناؤوطى بك •

ولا يعلم الوالدان بعلاقة نبيلة بعبده ابن جيرانهما حتى يفاجأ
بالارناؤوطى بك وقد اكتشف هذه العلاقة في أثناء تقيمه لنبيلة في إحدى
رحلاتها العلمية التي أدعت الذهاب اليها • وتعلم الخاطبة بأمر هذه
العلاقة كذلك حين جنونها وتبلغ أسرة نبيلة وتصور الاسرة على حال

المرجع مسعود أفندي وأسرته وتشترك الأسرتان في عسرك وسلب •
ويتدخل الأستاذ منجد ، وينتهي الأمر إلى قسم البوليس والمحكمة
لتكون القضية •

ويسمى الأستاذ منجد بين الأسرتين للصلح حتى يتم قبل موعده نظر
القضية في المحكمة • وتدور مشاهد ومفارقة في قاعة المحكمة تنتهي
برفض التنازل عن الدعوى للصلح بين الأسرتين والاستمرار في نظر
الجنة مما يثير الأستاذ منجد • ويدفع به إلى الذهول •

وينتهي الأمر بأن تتنابه هزة في عقله وفي ضميره • تجعله يشك فيما
كان يؤمن به من ضرورة اللجوء للقانون لحل مشكلات الناس • ويرى ،
أو يعود ليعمل إلى رأى عبده القائل بأن القانون جامد وأنه لا يصلح في
كل الأحوال لحل مشكلات الناس •

وأخيرا ينتهي الأمر بزواج عبده من نبيلة الأسرتان هذا
الزواج •

والمرحبة تعالج على عدة مستويات بمعنى القضايا الاجتماعية
والفكرية السائدة في مجتمع ما قبل الثورة ، وبخاصة ما يتصل بالعلاقات
بين الناس ، وبعض العقائد والتقاليد السائدة بين سكان المدينة ، أو
مجتمع المدينة من الطبقة الوسطى المحافظة ، ومعظمها من الموظفين
والمستفهمين في الحكومة أو من أصحاب المهن الحرة • كذلك نناقش
ملامحة بعض صوره ونصوص القانون المطبق للتضخيم الجديدة في
المجتمع ، وعدم مواكبة القانون لتلك التغيرات ، وأخيرا تطلعات الشباب ،
أو الأجيال الجديدة لحياة أفضل عن طريق الثورة أو التغيير الجذري
بإقتلاع عناصر الفساد والجمود الراسخة الجذور في هذا المجتمع حتى
يمكنه أن يتحرر وأن ينطلق إلى الدنيا الجديدة ، وأنه لا يكفى في هذا
مجرد الإصلاح والعمل الهادئ الرتيب لأحداث التغيير كما يراه
الأستاذ منجد •

وبالضرورة فإن عبده كان يمثل هذا الجيل الصاعد الذي كان يرى

ضرورة التغيير بالثورة وإن كانت أعماله في المسرحية لهم تكشف عن
ثورية حقيقية ، اللهم الا في تصميمه على أن يبلغ بجهه لتبيله غلبته
رغم ما واجهه من صلاب ولو كان ذلك على حساب موروث العادات
والتعالييد بالزواج دون رغبة الاسرة ثم وضعها أمام الامر الواقع
فيخيطرون الى التسليم به ومباركته .

ومثل هذه المشكلات التي عرض لها لطفى الخولي في المسرحية
ناقشتها كذلك أعمال مسرحية أخرى أو ناقشت بعضها على مستويات
مختلفة ، كما شغلت بعض الاعلام قبيل الثورة وبعدها .

المهزلة الارضية ليوسف ادريس

بعد الفراغ أخرج يوسف ادريس مسرحيته «المهزلة الارضية»^(١)، وقد عدل فيها عن البناء المستحدث الذي أبدعه في الكرافير، واستل في مسرح السامر الشعبي الى البناء التقليدي للمسرحية، من حصول، وحدث ومراع حول هذا الحدث، وتطور ونهاية.

وتحكي المهزلة الارضية في بساطة قصة اخوة ثلاثة تنازعوا حول ميراث من والدعم للثري بعد وفاته «محمد الطيب»، والاشوة هم: محمد الاول، ومحمد الثاني، ومحمد الثالث أما الاول فيعمل ساعاتي، والثاني كونوستبل بوليس والثالث مدرس بكلية الزراعة بويتهم بالجنون وهو المحور الذي تدور حوله المسرحية.

وتتلخص أحداث المسرحية في أن محمد الاول يطمع في ميراث الاسرة فيحاول أن يبعد أخاه محمد الثالث ويستولي على ماله باتهامه بالجنون، فيصطحبه الى الطبيب للكشف عليه واثبت حالته، تحت حراسة عسكري من قسم البوليس وذلك لاثبات حالته عند طبيب الصحة لادخاله مستشفى الامراض العقلية.

ويشقه الطبيب في صحة دعوى محمد الاول الاخ اكبر بجنون مدرس الزراعة لتفوهه بالفاظ كان يهذى بها، ومنها قوله بسماع أصوات تناديه وتحنه طوال الوقت فيقول انه يسمع طول النهار «واحد بصوت رفيع كده يقولى - ياتلفه يا محمد يا ثالث، يا خايب يا محمد يا ثالث، يا فاشل يا مثقف يا بتاع الدكتوراه»^(٢). يا ابو رسالة، يا ابو رسالة.

فظهك!

(١) عام ١٩٦٦/٦٥.

(٢) نلاحظ أن جمال عبد الناصر هاجم في إحدى خطبه استاذ الصناعات بكلية الزراعة.

«هست كده صوتها أخف قاعدة تقولى : يا ضعيف ، يا جبان ،
يا خواف ، يا انتهازى ، يا أبو عين فى الجنة وعين فى النار . يا عديم
الاستراكية ، يا خاين المسئولية» .

(يريد الطبيب أن يتأكد من صحة دعوى جنون محمد الثالث فيطلب
محمد الاول استدعاء زوجة المدرس لورا لسماع أقوالها فى صحة
ما يقوله بجنون زوجها ، فتؤيد القول بجنونه وتتصرف . وبينما يعد
طبيب الصحة أوراقه لترحيل الرجل الى المستشفى اذ يفاجأ الجميع
باقتحام محمد الثانى الباب وهو يشهر مسحاً طلباً ايكلف كل شئ .
لان محمد الاول كاذب ويريد أن يزج بأخيه فى المستشفى ليتفلس منه
حتى يستولى على ميراثه . وتحت تهديد محمده يدفع نونو الى
الاعتراف بأنها ليست زوجة محمد الثالث ولكنها زوجة الاول ، وأنها
كذبت فيما قالت . كذلك يتراجع محمد الثالث . ويقع الطبيب فى حيرة
أهذا التراجع صادق وصحيح أم أنه مجرد خوف من تهديد محمد الثانى

ويرتك الطبيب الاخوة فى نقاش وجدال ، ليتحقق ما اذا كانت نونو
زوجة محمد الثالث حقيقة ، ويضع المسدس الذى يحمله محمد الثانى
فى درج مكتبه ويستدعى نونو لسؤالها من جديد دون تهديد . فيفاجأ
من كل من طلب اليه دعوتها بانكارهم رؤية دخول امرأة . فيكاد الطبيب
يجن ، ويصبح شغله الشاغل أن يبحث عن هذه المرأة .

وتدخل امرأة شبيهة بنونو لكنها أكبر منها بيزعم الابناء أنها أهم .
ويتبادل الاخوة مع الام الحديث ، وترداد حيرة الطبيب لانه كان قد
سمع منهم ما يفيد أن أهم وأباهم قد ملتا ، ويحدث نوع من التלב
بين الابناء وأهم لأنها تركتهم وتزوجت وانفقت مال أبيهم الذى جمعه
من بيع الاستلة حتى يوفى قدرها من المال لابنائها بعد وفاته . وذلك كله
بالحاح من الام وتحت ضغط منها . لأنها لا تفكر الا فى مستقبل أبنائها .
ويظهر من الحوار بين الام وأبنائها أنها فقدت الثروة التى تركها الوالد
مع زوجها الاول الذى ظننت أنه يملك عمارة غذا هو عرييد انفق كل

ما جمعتها على شرب الخشيش ثم طلقها وتزوجت آخر ألم يكن بمخلص
من الاول * غطقتها ولما غلقت الزوج والمال عادت لتعيش مع أباها *
وحاجتها ابنها الاصغر لانها تركته صغيراً ، ولم تدعه يعم بأهلهما .
وتغضب الام من ابنها محمد الثالث وتتصرف .

ويسأل الطبيب عن الام المعجوز التي دخلت وخرجت ، وعن السيدة
الشابة نونو التي سبقتها فيقابل بالانكار من الجميع ويقولون ان أهم
ماتت ، فيكاد الطبيب يجن ، ويصر على أن يحقق وغلثا بنفسه ، فيعرف
أن اسمها «كثانة محمد عيسى» وأنها ماتت يوم وغاء النيل في ١٤
أغسطس سنة ١٩٦٢ ويتمل بالدفتري خيانة ليتحقق أنها ماتت في ذلك
التاريخ سنة ١٩٦٥ .

وتستمر الاحداث هكذا يفتط فيها الواقع والمقول ، بالخيالي
واللامعقول حتى يتفق الجميع على تنصيب التورمجي صفر قاضيا ،
ويكون المتهم قارون الاول الذي يؤتى به من الظلم الاخر . وتبعته أنه
ورث أسرته هذه التركة التي تسببت في النزاع بين أفراد الأسرة ومسفت
كل ملامح الانسانية والتعاطف بينهم .

وكان دفاع قارون عن نفسه في جمع المال أنه كان هواية كهاية أي
فتان لما يهوى فورثه لابنه محمد الطيب والد الثلاثة الذي لم ينتفع
بالدرس من والده فورث المال الذي أدى الى الاكتتال بين الابناء .

وهكذا تكون لعنة المال هي السبب في تفريق الشمل واث البنضاء
بين الناس وهو ما يريد أن يصل اليه المؤلف من هذه المسرحية التي
أقامها على أساس من الظلم الذي يجمع بين الماضي والحاضر والواقع
والخيال . عن طريق حلم طبيب مجنون يستيقظ بعدها ليرى المشاهد أن
كل ما عرض عليه في خلال الفصول الثلاثة طوال المسرحية ، والذي
أصابه بالتصيرة ليس سوى حلم واضعأت أحلام نلتش فيها المؤلف
مجموعة من المواقف ، وبالحوار المتبادل بين الشخصيات مشكلة الميراث

وما يصعته في الاسر من أحداث ويكون سبباً في النزاع والفرقة والنكبات
التي تصيب الابرياء وتمرق الظلم والمظلوم ، وتعصف بكل خلق كريم .

ولكن مشكلة الميراث ولعنة المال وان حملها يوسف ادريس كل هذه
الخطايا ، الا أنه ناقش كذلك من خلال المسرحية بعض الصيوب
الاجتماعية الاخرى ، كالمرأة المزواج التي تترك أبناءها جرياً وراء الزواج
حتى لو كان خادعاً يستغلها ويستنزف أموالها .

ونلاحظ أن الأسرة التي تدور فيها أحداث المسرحية من الطبقة
الوسطى بالمدينة وقد ركر عليها كثير من كتاب هذه المرحلة .

واذا ما قورنت هذه المسرحية بمسرحيتي عيلة الدوغرى و«القضية»
في علاج بعض عناصر القصور في حياة الطبقة الوسطى نجد علاقة ما بين
هذه المسرحيات الثلاث وإن اختلفت في بنائها وشخصياتها والأحداث
التي تجري فيها ، كما نجد تقارباً واضحاً بين « عيلة الدوغرى »
و «المهزلة الارضية» ورواية نجيب محفوظ «بداية ونهاية» . فالاعمال
الثلاثة تعالج الأسرة المتوسطة التي توفي رائد أو ربها سواء كان هذا
صاحب مرن ومن المتيسرين المتوسطين كمحمد الدوغرى ، أو موظف لم
يترك لابنائه سوى معاش الحكومة الذي لا يفي بحاجة الأسرة في بداية
ونهاية أو رجل ثرى خلف مالا من حرام جمعه من بيع الاسئلة كما تقول
المسرحية في «المهزلة الارضية» .

وفي الاعمال الثلاثة هناك أخ أكبر واخوة بنين وبنات أو بنين وأم
أو دون أم . وهناك نزاع بين الاخوة حول أمور المال وحياة الأسرة
والحفاظ على تماسكها وعلاقة بعض أفرادها ببعض .

وهكذا فإن هذا الموضوع كما قلت كان مجالاً خصباً لاقتلام الكتاب
جللوا فيه وأخرجوه في أشكال متعددة وناقشوا جوانب من حياة الأسرة
المصرية المتوسطة في عصر التجول الكبير الذي طرأ على المصري في
مرحلة ما قبل الثورة وحتى قيامها وبعد قيامها .

**التغير في المجتمع المدني
والارهاصات التي تنبض بريح التغير
في مسرحيات سعد الدين وهبة
كويرى الناموس ، مكة السلامة ، نير السلم**

تقدم سعد الدين وهبة كويرى الناموس للمسرح بعد مسرحيته المحروسة والسجنسة ، والمسرحيتان السابقتان كما أشرنا تدور أحداثهما في الريف ، بينما اختار لكويرى الناموس أن تدور على كويرى يفصل بين المدينة والريف في أقصى ضواحي الاسكندرية ، ويمد أهد المسابر الى المدينة الكبيرة .

ويقع على هذا الكويرى كثيره من الكبارى في مداخل المدن الكبرى اكواخ للباعة و «عشش» أشبه بالمقاهى يجتمع فيها العابرون الى داخل المدينة والقارجون منها ، يمتفخون منها ملجأ الى حين أو استراحة الى وقت يتناولون فيه اكواب الشاى ، يدخنون «الجوزة» ، وقد يدخن بعضهم الحشيش .

وتجتمع هذه الاكواخ غالبا أصنافا غريبة من البشر بعضهم ممن طردته المدينة فهو يعيش على حلفتها متسولا ، أو طالبا للرزق وباعثا عنه ، وقد يكون بعضهم هاربا ، أو متربصا لارتكاب عمل خارج على القانون وهكذا .

وكثيرا ما تكون تلك الاكواخ أوكارا لمجرمين أو علبتين بقيم المجتمع أو نظمه . وكثيرا ما تكون لهذا أيضا هدفا لشرطة المدينة لتعقب هؤلاء المجرمين وتطهرها منهم ، وتطهريس أهلها من شرورهم . ولما كان سعد الدين وهبة ضابط شرطة سابق ، فهو أدرى ، بل على علم بأمثلة هذه الامكن ، ولانسك أنه قد علق بذهنه أحداث في واحد منها ، فلهذا

منه معادلا لموسوع مسرحيته «كوبرى الناموس» ضمنه ما أراد من رموز وأفكار .

وعلى كوبرى الناموس يقع كوخ أو «عشة» خضرة امرأة في الثلاثين من عمرها ، أقامت كوخها على هذا المنبر ، واتخذت منه استراحة أو مقهى يأوى اليه شذاذ المجتمع ، ومن أشرنا اليهم ممن يعيشون على حافة مجتمع المدينة أو الهاريون منه ، أو الداخلون اليه من الريف .

وهذه المرأة تأوى جميع هؤلاء ، وتقدم لهم الشاي وبعض ما يحتاجونه وتمادثهم وتسامرهم أحيانا ، ويطمح فيها الطامعون ، وهى لا ترعى عنانها لاحد ، وان سائرت الجميع ، ولأطفالهم لكنها قد ترجر من يتعدى الحدود ، أو يتناول فيحدث نفسه ، أو يحدثها بما ترى فيه تجاوزا عما وضعت لنفسها من حد فاصل بين استقبال زبائنها وما يلزم من لين الحديث أحيانا ، وبين طمع الطامعين في جسدها ، وقضاء متعة معها .

وهى على فقرها ، ممتدة بنفسها قوية الشخصية ، تعامل كل واحد بما يناسبه لا ينقصها الذكاء والدراية وممارسة الحياة في قاع المجتمع . تطلم بأشياء تريد تحقيقها ، ولكنها تفتح عينها على الواقع فيتبدد الحلم على باب عشتها فوق كوبرى الناموس .

ويأوى الى كوخ خضرة نماذج من البشر اختارها سعد وهبة من سبط المجتمع ، فهذا الدرويش عبد الاحد ، أحد المجاذيب الذين نراهم دائما في المدينة حول قبور الاولياء ، وعبد الاحد مجذوب السيد البدوى يردد دائما عما حدث بين السيد البدوى ومريده وتابعه عبد العال الذى خدمه عشرين عاما متصلة دون أن يرى وجهه المثلث ، فلما كشف السيد البدوى له عن وجهه خر صريعا . أو كما يحكى عبد الاحد «لحق مات» . وينتظر هذا الدرويش المجذوب مجهولا اسمه عبد الموجود يعنى نفسه بقلائه طوال المسرحية ولا يلقاه . ويعيش منقطعا عن ضجيج الحياة خائلا ، متطلعا في انتظار هذا اللقاء الموعود الذى سينتهى بالموت كما انتهى بمجد العال عند رؤية وجه السيد .

والشخصية الثانية شخصية القرد التي الفلاسكى عرجون في الستين
من حرمته على مع قرده يطوف لثبته الدنية ، ويعرضها جريه عليه
للقردوش محدودة ، فرمته قرده ، فلنقطع عنه جوده رزقه ، ووفى
عظمه ، فوجد من كوخ خضرة استراحة له في ختام جولة الحياة يستعيد
ذكرها مع القرد ، ويعلم بملصقه معه في تلك الايام التي شاركة فيها
العيش . واضطرب عقله وصار يردد كلام لا يفهم ويجلس على حلقه
الكوري طوال النهار يدلى بسنارة ينتظر اصطياد سمكة لا وجود لها .
وكانه يبحث عن قرده الشارد . حتى يعود اليه فعود اليه أسباب الحياة
ولكن هيهات ! ..

ونموذج المرأة التي تلبس السواد وتبدو في الاربعين وقد استنزفتها
الحزن فبحث أكبر من عمرها ، وكانها في الستين . ونعرف من سياق
حديثها أنها فقدت ابنها على يد البوليس في احدى المظاهرات ، ورثته
بعينها يخرق في النهر . وقد ذهب عقلها وراء ابنها ، فلبت الى الكوري
مع غيرها من حرمته الحياة . وتجلس على حافته تطلق عينيها بالماء
المنساب تحت تنجى ولدها الغريق . لعل ولدها يبحث من جديد ، لو
تعمله الامواج اليها مع تياره . وهي تعد الطعام له من السمك والخبز
في انتظار قدومه .

وهناك جمعة تاجر الحمير المسروقة ، والرجل المزواج الذي جاء
الى كوخ خضرة مفتت بها ويحاول اغراءها على الزواج منه . وهو في
انتظار موافقتها التي تطول . وهو لا يياس من الانتظار .

والفلاح الطيب الذي يسكن من صاحب الارض ، ويبحث عن
يكتب له الشكوى ، ويظل طوال المسيرة يلصق عن قلم لكتابة الشكوى ،
فلما وجد القلم ووجد من يكتبها له مزقها لانه رأى أخذ حقه «بالفزع»
خبر من الورق والشكاوى التي تطول .

وتلك هذه الشخصيات المطحونة تتلاقى وتتواءم على الكوخ حتى
بعد اليه نوع آخر من البشر يختلف عن هؤلاء صورة ، وهركة ، ماذا

كانت تلك الشخصيات سلمية فهدت شيئاً وتجمعت عنده في خيام المستحيل
دون جهورى وقد أوقعت حيلتها أو حركة حيلتها في انتظار هذا المستحيل ،
إذا بالشخصية الإيجابية «العينامية» نعد إلى الكوخ فيضرب وقع الصية
فيه . تلك الشخصية سلمى الشلب المنتمى إلى إحدى الجمعيات السرية
وهر إلى الكوخ مع رفيقه بعد اغتيال أصدقائ الشخصيات السلبية
والتي اكتشف من بعد أنه أخطاها واغتال انسانا هو اوطنا بريئا .

وينتظ ظهور سلمى ورفيقه في الكوخ حركة بعد سكون ، كما يبحث
في قلب خضرة الامل فقد أهدت أخيرا إلى شلب حديثها النفس ، وأن
لم تصرح بميلها إليه ، فتماطفت معه ، وساعدته على الاختفاء من أعين
«البوليس» .

وتتوالى الأحداث بعد ظهور سلمى ورفيقه ، فتعلم أن البوليس
يبحث عنه ، ويكتشف هو أن القاتل لم يكن السياسي الذي أراد قتله ،
بل كان مواطنا بريئا لا ذنب له ، فتحدثه نفسه بأنه ظلم ذلك المواطن
ويملكه الندم وخاصة بعد علمه أنه موظف وله زوجة وسبعة أطفال .
وأن البوليس بعد فشله في العثور على القاتل لفق التهمة لمصطوك
مبكين ، فلا يملك سلمى نفسه ويكاد أن يشرف على الانهيار ولا يجد
مفرجا مما يعانيه سوى أن يسرع بتسليم نفسه .

وبعدها تشعر خضرة بخيبة الامل ، فتثور على كل من حولها في
الكوخ وتطردهم ولا يبقى معها سوى هذه المرأة المشححة بالسواد .
وبينما هما ترقبان الموقف من بعيد فوق الكوبرى إذا بأصوات تتعالى
ومظاهرة صلحية تهتف للعدل والتغيير .

تعود للمرأة رؤيا المظاهرة التي سقط فيها ابنها ، وتأمل أن يعود
إليها وحيدا من جديد .

وواضح من أحداث المسرحية ، ومما قدمه بها كاتبها أن أحداثها كانت
تدور قبيل الثورة سنة ١٩٥١ في مرحلة الظلم الشعبي والتمهيد لهذا
التغيير الكبير لقيام حركة الضباط في ٢٣ يوليو ولا يخفى ماقى المسرحية

من اضططكت سياسية ورموز ، وقد سلكها المؤلف في هذا الشكل المسرحي الذى يجمع بين الملهة والمأساة ، والذى لا يوافق تعلما ما اعتاده كاتب المسرح من حركة درامية في البناء الفني . لكنها صورة ربما أفاد فيها الكاتب من بعض الاتجاهات الحديثة في المسرح وبخاصة تلك المعركة التى عرفت في فرنسا بالحركة المضادة للمسرح الكلاسيكي أو حركة «الغضب» أو «الميث» .

ومهما يكن من أمر هذا العمل من الناحية الفنية إلا أنه يحمل كذلك جلامح من تراثنا المسرحي في مسرحيات «خيال الظل» كما جاء في بليكات ابن دانيال وفي بابة عجيب وغريب ، التى عرض لنا فيها نماذج شاذة من الشارح في القاهرة في القرن الثامن الهجري ، وفيها صورة القرداتي والشيوخ الدرويش ، وبعض أصحاب المعاهد والنصليين وما إلى ذلك من شذاذ السوق والذين عاينهم ابن دانيال والتقى بهم من ناصية مكانه في أحد أسواق القاهرة المملوكية .

وبعض شخصيات المسرحية شخصيات نمطية ، وأراد المؤلف بعرضها أن يرمز إلى ما في المجتمع آنذاك من سلبيات تكلف بحركته ، لولا دخول تلك الشخصية الديناميكية سامى والتقاءه بخضرة التى يرمز بها المؤلف غالبا إلى مصر المتغيرة الصورة ويعبر الجميع إلى مستقبل أفضل بأفضل الثورة .

سكة السلامة

وهذه المسرحية لسعد الدين وهبة والتي قدمها بعد كوبرى الناموس تنفض بعض جوانب الحياة في المدينة الكبيرة ، عن طريق نماذج كذلك من سكانها ، تمثل بهم أوتوبيس الفشل العالم بالطريق الصحراوي بين مصر والاسكندرية وهم متجهون الى الثغر . وكل له مأربه وغايته ، وكلها غايات غير سديدة ، فيها اعتراف عن الطريق القويم وأراد سعد وهبة أن يضعهم في هذا المأزق ليعرى نفوسهم ويفضحهم فيخرج كل منهم بخبايا نفسه .

وركاب الأوتوبيس الذين تتفرج عنهم الستار في الصحراء بعد أن ضل سائقه وانخرست عجلاته في الرمال في نهاية طريق ينصرف عن طريق الاسكندرية المعهود .

خليط عجيب من الناس رجال ونساء من مستويات متعددة .

فهذه سوسو المثلثة الجميلة ، وتابعها أو مدير أعمالها « قسرنى » الذى يسهل لها مهمة الاتصال بالرجال ، وحسين رئيس مجلس الادارة الذى تعود أن يقضى شغله ويسهل عمله بالرشوة ، وفكرى الصحفى الوصولى والانتهازى الذى يبيع كل شيء وأى شيء فى سبيل الحصول على سبق صحفى ، وفى سبيل الوصول الى مزيد يضحى بكل شيء ولا يعبأ . وهو الذى ضل سائق الأوتوبيس الذى يسير لأول مرة فى الطريق الصحراوي ، وانصرف به الى طريق مرسى مطروح لان غايته لم تكن الاسكندرية كبقية الركاب فضحى بمصصلة الجميع فى سبيل بلوغ غايته هو . فغادى الامر الى هذا الضياع للجميع وسط الصحراء .

والاستاذ أبو المجد المحامى المتكبر الذى يترفع عن الناس ويرى أنه من طينة غير طينة البشر .

ومحمد ليعزى الموظف الذى يفون زوجته ومعهما ابنة صديقه
الى الاسكندرية ليقضى معها يوما من «الطوبى» .

وجلفدان هانم السيدة التركية المجوز زوج الباشا السابق التى
تذهب الى الاسكندرية لتستشير الخواجة الاجريجي الذى اشتهر بقراءة
الورق وفتح الكشينة .

وعثمان العمدة الريفى الذى كان فى طريقه الى الاسكندرية ليبحث
عن واسطة لادخال ابنه كلية الهندسة ، لان مجموعه اقل من المجموع
المسموح بدخول صلبه الكلية بنصف درجة .

والغلام المفضى غتوح او توحه الذى جعل من الشفوذ مهنة يربح
من وراثتها قوته وينتقل وراء زبائنه بين القاهرة والاسكندرية .

واسماعيل التاجر الذى سحب امواله من البنوك ووضعها فى حقنية
جعلها معه ، وقصد الاسكندرية ليشتري سفينة قديمة بقصد اصلاحها .

وسائق الاتوبيس سليمان الذى يقود الاتوبيس لاول رحلة على خط
مصر - الاسكندرية ، وعويس سائق الفنطاس الذى يجعل المهنزين ،
فى طريقه الى الاسكندرية .

ورضوان حارس القبور الرجل المجوز الذى اصلبته لوثة منذ هرب
العلمين وهو يسكن قبور قتلى الحلفاء وتلتقى به الجماعة فى هذا المكان
القريب من المقابر .

وتبدأ الاحداث بتوقفه الاتوبيس وحيرة هؤلاء جميعا ، ويحثهم
عن وسيلة لتصل بهم الى الاسكندرية ، وهم فى هذه الحالة من الترحيب
تدور بينهم الاحاديث والحوار الذى يكشف عن هوياتهم ، ويحاولون
فيه اللقاء الكئوم على السائق والصحنى .

ويقود للرجال الى الجملة الجميلة كل يمتنى قريبا منها ، فيعطياها
بطلاقة بالمعنوان التى تلتقى فيه به . وبينما هم فى هذه المشاغل التافهة

إذا بمسيرة الغنطاس ، والسائق يظهر لهم أنه فيستبشرونهم ، ويهرع كل منهم للتعوب من السائق حتى يحمله معه ، ويتخفف من هذا الضياع ، ويخبرهم السائق بأن ليس لديه سوى مقعد واحد ، وأنه سيختار من يريد بعد أن يستطلع مواقفهم ويختبرهم واحدا بعد الآخر ، ويبدو منه في هذا الحوار معهم مدى رغبة التحكم والتسلط ، واستغلال ضعف الآخرين ، كما يبدو واستكانة الانسان ، وضعفه وتعلقه وتذلقه في سبيل الحياة . حتى يعلن السائق أنه اختار سوسو .

ويسخر المؤلف من هذه النماذج التي تتبدل مواقفها بين الرضاء ، واليأس وتودد الى المثلة سوسو كل ركب الاوتوبيس ، وعندما يشعرون بأن السائق اختارها لتحتل المقعد الى جواره يعمد الصحفي الى تفجير الغنطاس ، فيعود اليأس ليستولى على الجميع .

ويبدأون رحلتهم اليائسة على الاقدام لطوعى حتى ينتهي بهم المسير الى مقبرة الخلفاء بالعلمين ، ويخرج عليهم الرجل المخبول «رضوان» من بين القبور يهدثهم عن القنابل والحرب ويعثرون على بثرين للمياه بينهما لافتة تحذير من أن البثر مسموم ولا يدرون أيهما ويعود اليأس الى نفوسهم بعد أن استبشروا بوجود البثر ، ولا يجدون مفر من سؤال المجوز المخبول رضوان ، فهو الذي يستطيع أن يدلهم على الماء . وتقول لهم سوسو :

«ففيه ثلاث سكة : سكة السلامة وسكة الندامة وسكة اللي يروح ما يرجش» وعندما يأخذ اليأس من نفوسهم كل مأخذ ويظنون بالموت الطنون ، ينذر كل منهم نفرا أن يعود عما كان يعمد اليه في سفره اذا ما نجا وكتبت له السلامة .

تعود الزوج الخائنة الى بيتها وأولادها تائبة ، ويطلب الصحفي «فكري» العفو من الجماعة لأنه ضلها وينذر أن يعدل عما كان فيه من طلب الاثارة والجرى وراء الاكاذيب وأن لا يكتب في صحيفته الا الصادق الصحيح . وينذر المعدة أن يعدل عن التماس الوساطة لادخال ابنه

الخصلة ، وينظر فرعى أن يتغلب عن حياة الرقيقة ويتزوج ، وكذلك
يصل الفنى المخت . كلهم يقدرون التغلب عن الرذيلة ويصلون للمودة
الى القاهرة وكانها هي سكة السلامة .
ويعلق د . لويس عوض على هذه المسرحية بقوله : (١)

« . . وأيا كان الامر فلقد وفق سعد الدين وهي الى شيء وضاعت
منه أشياء في هذه المسرحية الجميلة الرقيقة مما . فهو في رغبته في
اسعاد الناس بالكفاءة والتسلية نجح أعظم نجاح في السخرية من
السلوك الفردى والجماعى . ولكنه في حرصه على الحفاظ على ما في
الاسطورة . . اسطورة السكك الثلاثة من مضمون فلسفى وروحي
مثل في اذابة هذا كله داخل اطار واحد مبنى بناءين متجاورين تكاد أن
تكون الصلة بينهما مبتوتة . وقد كان على سعد الدين وهي أن يضعنا
في مفترق السكك الثلاث منذ أول المسرحية حتى يتاح له أن يشمل كل
شيء في بناء واحد » .

ولا يكاد يختلف «تكنيك» أو طريقة معالجة المؤلف في هذه المسرحية
عن طريقته في كوبرى الناموس ، فالوقف «الاستاتيكي» أو الثابت الذى
يبدأ به المسرحية الاولى كوبرى الناموس مع نماذجها الشاذة والغريبة
على الكوبرى المعبر بين الريف والمدينة هو نفسه الموقف الجامد كذلك
الذى يعرضه علينا في أول المسرحية مع نماذجها البشرية الجديدة والتى
اختارها هذه المرة من مجتمع المدينة البرجوازى والارستقراطى ، ثم
يبحث في هذا الموقف الجامد أو الاستاتيكي الحركة أو الحياة بظهور
سائق «النفطاس البنزين» ثم بظهور المجوز المخبول رضوان . فتهتز
النفوس ومعها الشخصيات . . وتتكشف النوازع وتتصارع الرغبات .
وهو يستعير تكنيك وطرق معالجة كتب المسرح الحديث في أوروبا ، من
أبسن وغيره حتى بيكيت ودوينمات .

(١) الثورة والاحب ، ص ٣٢٤ .

ولا يستطيع أن يبعد عن ذهنك في أثناء مشاهدة المسرحيتين الخيالات
تتوّر على ذهنك من مسرح بيكيت و اينسكو ، وقد عرفنا بما عرض لهما
من مسرحيات في هذه المرحلة •• ولا استبعد أن يكون سعد الدين وهبة
قد تأثر بهؤلاء •• وإن شئت معالجة بعض عيوب الصنعة كما أشار إلى
ذلك بحق د •• لويس عوض في تعليقه على المسرحيتين ••

وإذا كان سعد الدين وهبة قد بشر في المسرحية الأولى بالثورة ،
فإنه يموّد في هذه المسرحية لثعرية مجتمع ما قبل الثورة ، وكشف ما فيه
من مظلمة وفردية وأنتانية ••

مشرح رسالة رشدي

ومشكلات المرأة والجنس في المجتمع

الفراشة ، ولعبة الحب ، وخيال الظل ، ونهر الظلام

ورشاد رشدي استاذ للادب الانجليزي، عميق الصلة بفن «الدراما» ولكنه كتب مسرحياته باللغة العامية ، واتجه في معظم ما كتب الي اللون الاجتماعي الذي تلونه أحيانا أطراف رومانسية تعرض بعض قضايا الحياة والمجتمع ، وبخاصة المتصل بحياة المرأة الخاصة والعامة بينها وبين الرجل في ظلال من الجنس والشبق العاطفي .

وتمثل «الفراشة» محاولة من محاولات رشاد رشدي المسرحية في هذا الاتجاه ويوحى اسمها بمضمونها ، أو بصفة بطلتها سميرة ، وهي الفراشة ، الفتاة الجميلة المنجبة بجمالها وتكوينها الجسدي الذي تكتمل فيه معالم الانوثة ، ويبلغ بها الاعجاب حد المفطرة بهذا الجمال ، واستعراضه ، واستغلاله في بلوغ ما ترمى اليه من طموح أو شهوة ، أو بلوغ رغباتها أيا كانت .

وهي بالضرورة ابنة «الباشا» درجت في قصر تحيط به معالم الثراء وتنتقل في هذا المجتمع الثري ، مجتمع الطبقة الارستقراطية ، الحرص على الاستمتاع بكل ملاذ الحياة وان هطم في سبيل ذلك التقاليد والقيم والاخلاق التي تحرص عليها الطبقة الوسطى أو البرجوازية كل الحرص .

وهنا تتكشف عدة المسرحية الصراع بين المفاهيم والقيم في مجتمع المجتمع المصري قبل الثورة الطبقة العليا أو الارستقراطية ، والطبقة الوسطى أو البرجوازية وأهتار رشاد رشدي لتمثيل الطبقة العليا بنات الباشا الجميلة «سميرة» ، واختار هدي ، ويمض من يحيط بهم من الاصدقاء والخدم والحشم .

وأما الطبعة الوسطى فقد مثلها في المسرحية «رمزي» الأديب
الكتب ، وصحيفه الصحفي صلاح وزوجته هدى .

ولقاء الطبقتين وصراعهما حول القيم في المجتمع والحياة يتمثل في
اللقاء بين سميحة «الفراشة» و «رمزي» الصحفي ، ومحاولة سميحة
جر هذا الكتاب إلى مجتمعا ، واغراقه في مبالغة ، وفي هذا المجال يبدو
رمزي مستسلما هينا ، بل غلبا ، محتجا أحيانا في مواجهة ما يراه من
انحلال زوجه الفراشة سميحة التي يطول لها أن تتكلم كالفراشة من
زهرة إلى زهرة بين الرجال .

وتكاد قضية الجنس أو العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة تسيطر
على مقدرات المسرحية ، وأحداثها ، وتدفع بالصراع إلى نهايته حيث
ينتحر البطل «رمزي» بعد أن استنفد أغراضه ، وامتصت الفراشة
رغبته ، وألقت به ليواجه مصيره في نهاية المسرحية .

ويصور سمير سرهان شخصيتي بطل المسرحية ليقول : (١)

« .. ويعتبر الدكتور رشاد رشدي بين الكتاب المسرحيين المحدثين
القلائل الذين أدركوا ثراء العلاقة بين الرجل والمرأة كموضوع درامي
من الدرجة الأولى . واستفد منه ليلقى الضوء على نفسية المرأة في
أبعادها المتعددة من ناحية ، وعلى طبيعة المفارقة في القيم الاجتماعية
من ناحية أخرى . وتتضح العلاقة «الديناميكية» بين الرجل والمرأة
والتي تحتوى على إمكانات ثرية للصراع الدرامي منذ مسرحية الأولى
«الفراشة» .

فالفراشة «سميحة» هي نموذج للمرأة ذات الأبعاد المتعددة ، فهي
الحبيبة ، والشقيقة ، والطفلة أحيانا .. وهي أيضا بجمالها وأبوتها
تستطيع أن تجذب إليها الرجال ، ولكنها في نفس الوقت ، ولأن
الأسباب قادرة على تدميره تملأه . فالمفارقة التي تكمن في شخصية

(١) المسرح المعاصر ، ص ٨٩ - ٩١ .

سميعة هي أنها ليست شخصية شريرة ببلبنتها ، فو هي تلتزم تعليم من ينجذب إليها ، ولكنها تؤدي «برمزي» الفنان إلى العمل عندما تضيق عليه الخناق بقيعها المادية ، والبورجوازية . وهي لا تسلم أن تمسكها بهذه القيم يؤدي بزواجها رمزي إلى أن يفقد ذاته تماماً .

ومثل هذه العلاقات بين الرجل والمرأة ليست علاقات تضاد كامل ، بحيث تجعل الصراع مسطحا ، وإنما هي علاقات متقدة ، فيها التمازج والتنافر ، والحب والكراهية ، والتضاد والتصلب في نفس الوقت . ولذلك فإن الخطأ المأساوي الذي يقع فيه رمزي هو زواجه من سميعة منذ البداية . أما الحدث التراجيدي في المسرحية في مقاومة الاستسلام لقيمها رغم حبه لها . ولكن هذه المقاومات محكوم عليها بالفشل ، ومنذ البداية .

ويمالع رشاد رشدي هذه العلاقة بين الرجل والمرأة بصورة أكثر جرأة في مسرحيته الثانية «لعبة الحب» ، وهي كما يقول أحد النقاد ترجمة حرة للقلل الجنسي في اللغات الأوروبية^(١) .

وتدور المسرحية بين الثالث التقليدي الخالد في هذه اللعبة الزوج والزوجة والعشيقة . فالزوج هنا اسمه «عصام» شاب متزوج من سيدة «نبيلة» ، وعلى علاقة بامرأة لعوب «لولا» تكون علاقات مع أكثر من رجل ولا تستقر على واحد . كما هو الحال بالنسبة لهذا الشاب «عصام» وتريد لولا أن تستأثر بعصام زوجا ، رغبة في امتلاكه في يدها ، كما يحرص هو نفسه على علاقته بها ويرفض في الوقت نفسه تطليق زوجته نبيلة كطلب «لولا» ، مع تمسكه بعلاقته بلولا . ومع رغبة لولا في الزواج من «عصام» فهي في الوقت نفسه تتوجس من الارتباط به ، لعلمها بأنه لا يستقر على امرأة واحدة ، وأنه لا يملك الوفاء لامرأة .

ويصور هذا الحوار الموقف بين عصام ولولا والعلاقة بينهما ، كل من وراء شريك حياته :

(١) حوار حوارة في النقد المسرحي من ٢٧٦

لولا - أنت اهتديت لزمق منى

وتكوى وجهها بعيدا عنه

عصام - (ويأخذ وجهها بين يديه) حد يزق من الوش البلود ؟

دا طول ما هو قدامى الدنيا كلها بتبقى حلوة فى عينى

لولا - صحيح يا عصام ؟

عصام - طبعا صحيح

لولا - أقول لك ايه بقى اللي جانبى من اسكندرية ؟

عصام - هيه

لولا - لا مش هاتقول

عصام - لا جد صحيح

لولا - تعينى وحدة لو قلت لك (مشيرة الى خدها)

عصام - ميت واحدة

لولا - أنا وعلى انفصلنا خلاص

ونعرف من بقية الحوار أنها وزوجها اتفقا على الطلاق ، وتبدى رغبتها فى أن تتزوج من عصام لكنه يقابل ذلك بتردد . فهو لا يريد أن يتفصل عن نبيلة . ويريد فى الوقت نفسه أن يظل على علاقة مع لولا كشقيقة لا كزوجة .

وتدور لعبة الحب هذه على أكثر من مستوى فى الأسرة ، بين زكى بك ونجف التى تصور علاقة الحب وهى تسفر عن رغبة غريزية بتحقيق مطلب الجسد . وزكى هذا من أسرة ميسورة الصbal قريب عصام ، ونجف من أسرة متواضعة أخت السيسى أفندى وكيله المجلهى ، ويبدو فى المسرحية رجلا افانئا ، يساوم على زواج أخته نجف من زكى بك وهو يعلم الدوافع وراء هذا الزواج ، ولا يهمه سوى المال ، أو المهر الذى

بعضه زكى بك مقابل زواجه هذا الذى لا يرضى من وراءه سوى أن يصبح
هذه الزوجة التى أثارها أنوثة نجف •

ويخبر هذا الحوار بين حميدة وعصام وزكى حول الزواج من نجف •
حميدة - أنت تتجاوز نجف ؟ مش مقول •

زكى - مش مقول ليه ؟ هى مش ست وأنا راجل •

عصام - يا عمى أنا كنت أفضل ..

زكى - فاهم .. بس ماكانش ممكن .. دى الطريقة الوحيدة •

حميدة - طريقة مهيبة ، بقى بعد العمر ده كله تيجى تلحق الوقمة
السودة دى

زكى - سوده ؟ .. أبدا دى بيضة ومنورة .. نجف أصلى •

عصام - الحقيقة هى مش وسطنا أبدا يا عمى •

ثم تقول حميدة لزكى - خلاص الحب كلش فى قلبك مرة واحدة
كده ياسى زكى ؟

زكى - ومين قال لك يا ستى حميدة انى باحبها ؟

حميدة - يوه .. امال بتتجاوزها ليه ؟

زكى - ... باتجاوزها زى كل الناس ما بتتجاوز مجرد فعل ورد فعل
حميدة - فعل مهبب بعيد عنك

زكى - بالمعكس فعل علبيعى خلاص • أنا ريقى جرى على نجف
عشان كده باتجاوزها •

وتدور لعبة الحب مرة أخرى وعلى مستوى آخر بين أخت عصام
وخطيبها الدكتور ، ثم ما تلبث أن تتحول الى السيسى كاتب المحامى ..

وهكذا تنتهى لعبة الحب بين عصام ونبييلة ولولا ، بعدم زواج لولا
من عصام ، وترك نبييلة لبית الزوجية وبقاء عصام وحيدا ، ووقوع

أخت عصام الفتاة المتقبة في براثن الإغراق السيئ أغدىه وشر أمركي
لنحجب بالمال ١٠٠

ويرى الدكتور لويس عسوف (١) : إن كل شيء في المسرحية يدور
حول محورين لا ثالث لهما هما : الجنس والمال • وهما القطبان المتقابلان
في هذه المسرحية • لا فرق في ذلك بين حياة الخدم والصالحين ، وبين
حياة السادة والمتقنين ، ولا اختلاف بين شخصية وأخرى إلا في شيء
واحد : عند الفقراء • الجنس مصيدة المال • وعند الأغنياء المال مصيدة
الجنس •

«لست أريد هنا أن أجادل رشاد رشدي في فكرته بأن العالم ليس
الاجنسا ومالا • وإن كنت شغفيا أزدري هذه الفكرة وأعدها انحلالية
وغلطية معا • واني لأقرر أنني صادفت في حياتي أشخاصا عديدين
يؤمنون فعلا مثل الدكتور زكي بأن العالم ليس الاجنسا ومالا • ومن
الخطأ أن تربط بين هذا التصور وبين الواقعية لأن أمثال هذه النماذج
السائمة الخالية خلوا كاملا من القيم رغم تعددها ووقوعها في الحياة ،
لاتزال ولله الحمد قلة ضئيلة لا تمثل المجتمع البشري السليم البنيان •
وهي تكثر وتسود عادة في فترات الانحلال والضياع» (٢)

وينتقد د • هلال هذه المسرحية من ناحية مضمونها حول الجنس ،
وتشكل هذا المضمون في صورة شخصيات وأحداث تتعاور وتتصارع
لتمثل أمامنا على هذا الشكل في «لعبة الحب» فيقول (٣) :

« • • • ولا غر أن تتعدد الاحداث في المسرحية اذا كشفت عن
الموقف من نواح مختلفة ، ولكن أحداث هذه الملهة رتيبة ، تسير في خطين
كبيرين متوازيين بين الرجال والنساء ، على الرغم من اختلاف الطبقات

(١) دراسات في النقد والادب ص ٧٨ من منشورات المكتب التجاري
بيروت سنة ١٩٦٣ •

(٢) المصدر نفسه ، ص ٧٩ •

(٣) في النقد المسرحي ، ص ٧٣ •

والاعمال والتعاطف : فالنساء - بعمامة - أدوات لهم وضيحايا فيضجون
عنة تلك الرجل ، ويتشعنه اثره منهم ، وجبا لذاتهم ، لانه وسيلة للظلم
أو الاستباح الجنس .

ويتفق مع الدكتور عوض في أن المسرحية تدور حول محورى الجنس
والمال . ويؤكد هذا بقوله : « . فالنساء اجساما يمثلن في المسرحية
الصورة السلبية لارادة الرجال والتبعية لسلطانهم واغرائهم أما
بالجنس أو المال ، ثم هن لا يصرفن الجنس وعلاقات الجنس الا في
الصورة المتستاثرة والتفعية من جانب واحد هو جانبهن .

وفي هذه الاثره وحسب الذات يشترك هؤلاء النساء مع شخصيات
الرجال في المسرحية ، مع طارق جوهرى هو تالى الرجال وكبرياؤهن ،
ولكنها كبرياء أساسها الاغتراف في الجنس في المعنى الاخص لهذا الجنس
دون تعميق ادراك ، أو استبطان أو تطوير» (١) .

واذا كان رشاد رشدى قد أقام هذه المسرحية على هذين المحورين
المال والجنس ، فلاشك أنه يرى رؤية يمينها في مجتمعه في تلك المرحلة
أراد أن يعبر عنها في هذا العمل الفنى . ولاشك كذلك أنه عاين بنفسه
ممارسات من هذا اللون الذى يعرضه في المسرحية . ولانبرىء المجتمع
من مثل تلك الممارسات ، ولاندين رشاد رشدى في ابرازها صارخة
في مسرحيته لانها حقيقة واقعة في مجتمع القاهرة ، وفي مجتمع كل مدينة
كبيرة ولكن بصورة متفاوتة ونسبية . وايمان بعض الناس بمقيدة
الجنس والمال مدى لآراء وأفكار غربية سادت المجتمع الاوروبى في
عقرات بعد الحرب الثانية ، وكان لونا من الاجتماع على اغراق العالم
في ذلك الرعب الكبير الذى كان الجنس ملجأ للهروب فيه من ذلك
الرعب . وهكذا ساد الايمان بالجنس مجتمعات أوروبا بصورة لم يسبق
لها مثيل في حياة البشرية حتى عده بعض المفكرين بمثابة المقيدة الجديدة
التي آمن بها مجتمع أوروبا الذى دفعت به المادية والجري وراء المال

(١) في النقد المسرحى ، ص ٧٤ .

والفردية ، التي تحدها الهلوية فلم يعد الجنس وسيلة للصيانة وبناء الأسرة
وحفظ النوع الانساني كما خلقه الله ، بل أصبح الجنس غاية في ذاته .
وارتبط بالمال والفردية ، لانه انفلج عن وظيفته الإخصالية التكاثرية
الاجتماعية وهي بناء الأسرة التي هي نواة المجتمع . وتبع ذلك بالضرورة
احتلال تلك التواة أو الدعوة الى انطلاقتها . وعدم الايمان بالزواج
للتربط بين الرجل والمرأة لبناء الأسرة .

واقضية المرأة والجنس ليست قضية عارضة في حياة المجتمعات ،
لكنها قضية حيوية خطيرة ، ومما لجتها عن طريق الاعمال الفنية ، ينبغي
أن تلقى اهتماما من كتابنا ومفكرينا ولكن انطلاقتنا من واقعنا ، بحيث
تربط بين خيوطها فلسفة مجتمعنا القائمة على مجموعة من التقاليد
والموروثات والمعتقد ، بل وواقع قائم يحكمه ويختلف بهذا كله عن
مجتمعات الغرب وعمومه وموروثاته .

الفصل الثاني

المسرح الهزلي

المسرح الهنوزلى والتسلية المرحة بالضحك من نماذج بشرية وقضايا اجتماعية

قدم المسرح الكوميدى فى صورة هزليات أو غارس أو كوميديا غادية
مجموعة من المسرحيات مؤلفة أو مترجمة أو مقتبسة نعرض نماذج
من الحياة فى صور كاريكاتورية يقصد منها الاضحاك ، وقضاء أوقات فى
التسلية والمرح أو الضحك من أجل الضحك . وهو هدف فى ذاته عند
كثير من كتّاب تلك المسرحيات وأصحاب الفرق التى أدتها . كما أن
الشعب المصرى يرحب بمثل هذا اللون ويقبل عليه منذ قديم المهرج أو
ظهوره فى منتصف القرن الماضى .

ومما عرض من هذه الألوان المسرحية فى المرحلة التى نتحدث عنها
أصل وصورة والشبهاتين ، والمخططين ، والدبور ، وأنا وهو وهى ،
وحملك يا شيخ عالم ، والسكرتير الفنى ، وأنا فى وأنت فى ، ولوكنته
الفرحوس ، ونمرة ٢ يكسب ، وهواء الساعة ١٢ ، وجوزين وفرد ،
والمبيط ، ومطرب المواطن ، وجلفدان هانم ، والنصليين ، ومص شوف
مين ، ومطار الحب الى غير ذلك من المسرحيات الهزلية التى قدمتها
الفرق الخاصة طوال ما يقرب من عشرين عاما .

فأصل وصورة تتحدث عن انهراقات بعض الصحف وجريها وراء
أخبار الاثارة ، ولو اضطرت الى اصطناع الخبر أو تلفيق الاحداث .
وتدور حول محرر جديد يوفيه رئيس التحرير لائه لا يفلح فى عمله
غلا يأتى بما هو مثير يلفت الانتظار ، وينتهز فرصة حضور « مهرجا »
هندي فيكلمه رئيس التحرير بتتبع أخباره منذ حضوره ونزوله من
الطائرة ، وأمسو حظ المحرر البائس لا يحضر المهرجا ويضطر الى أن
يستمع الى زميل له بأن يلقى أخبارا عن مهرجا مزعوم يلتقطه من

الشارع • وتجرى الاحداث بعرض مواقف ومتناقضات ، وأشكال
وحركات كاريكاتورية الى جانب كم كبير من النكت والغشقات التي تثير
الضحك وليس للمسرحية مضمون جاد ، ولا أبعاد فنية ذات بال ، ولا
قيمة سوى ما تبعته من الضحك الذي يعتمد على اداء القائلين بالتمثيل
أكثر من الاعتماد على النص نفسه • فللنص هنا مجرد اطار علم •

والشبعانين كوميديا اجتماعية من تأليف أحمد سعيد^(١) الذي لم
يسبق له تأليف نص مسرحي معروف ، ولعلها كانت من تجاربه المسرحية
التي دفع بها الى الخشبة كغيره من الكتاب الذين كانوا يجربون حظهم
آنذاك ، ومنهم من لم يمارس الكتابة المسرحية ولا كانت له بها دراية
فضلا عن عدم وجود الموهبة التي قد تعرض نقص الدراية والممارسة •

ومسرحية الشبعانين تدور حول قصة رغبة الفيز والمراع على من
يمسك به ومن يوزعه على الناس بالمعدل ؟ أهو رجل الدين أم رجل
السيف أم الرجل الذي ثلاثة أرباع عمره على «اللقمة المدودة الملونة» •

يدور فيها الصراع من خلال الشحات بطل المسرحية أو الكاتبين
شحته كما سماه المؤلف ورجل الدين ورجل السيف والشبعان • ثم وضع
للحل على أيدي الشباب المؤمن بقضية بلاده ويشعبها والذي يأمل في
المستقبل بفضل مجهود المواطنين المخلصين •

ومما يدور بين الشحات والشباب المواطن المؤمن يقول للشحات :

— أصبر —

الشحات — أصبر لامتى •• أنا جمان •• جعان

— أصبر حتى نتولى الحكم •• ونعمر البلاد

— وامتى حكاية التتمير دى

— بعد ما نطهر البلاد

(١) عرضت لأول مرة على مسرح الحكيم في موسم سنة ١٩٦٦ •

— تطهروا البلاد

— ونعيد البنا

— كل ده وأنا جملن ؟

— وانت صابر

— موت يا حمار

— الدول لا تبني في أيام

— يعنى بالغم المليان ملغيش رغيث النهارده .. ولا بكره

— لا بد أن تصبر

— كلام شبعانين

وتمتد المسرحية على أداء الممثل أمين الهندي وقبيلته ، وتقليده
المتقن للشحاتين حتى وكأنه أحدهم جاء من أمام السيدة زينب أو الامام
الشافعي أو سيدنا الحسين • مع كثير من المبالغة والحركات الاكروباتية
التي برع فيها الهندي •

وليس للمسرحية أى مستوى فنى يمكن أن يشار اليه ، وان تمتد
المؤلف من خلال الحوار أن يطلق بعض الشعارات والجمل الحماسية
الوطنية على لسان بعض شخصياتها ، وبخاصة شخصية الشاب عماد
زعيم المقاومة الشعبية •

ومثال ثالث لهذا اللون مسرحية «الدبور» لمرشد حجازي (١) •

وتحكي قصة الشاب زير النساء رائغ الحنين الذي يجري وراء كل
امراة جميلة يقع عليها بعره •

يدخل الدبور «أبو بكر عزت» مستشفى الدكتور محسن متظاهرا
بأعراض الزائدة الدودية ليكون قريبا من المعرضة الجميلة «نادية» •

(١) عرضت على مسرح ٢٦ يوليو في موسم ١٩٦٥ •

ويعد فضلك بعض الوقت في المستشفى ييوح لها بعواطفه ، لكنهما رغم رؤيتهما أيلم ييوح بعواطفه كذلك لغيرها تسليده حينما يبتغى لها ، ويحدث أن تجرى له عطية الزائدة رغما عنه .

وتحضر زوجة الدبور من الاسكندرية لعيادته بالمستشفى ، ويخشى أن يفتضح أمره بالزواج لاخباره المرضة بأنه غير متزوج فيتفق مع شقيقته وزوجها بأن زوجته شقيقة أخرى له .

وتقع الفأس في الراس غيرى الدكتور مصن زوج «الدبور» فيعجب بها فيطاردها على أنها غير متزوجة وأنها شقيقة مريضه . كذلك يفل أحد المرضى المعجوز المتصابى ، يعجب بالزوجة فيقرر الاقتران بها .
وينتهى هذا المطب بأن يضطر «الدبور» الى الاعتراف بالحقيقة لانقاذ زوجه وأم أولاده .

وتمتاز المسرحية بالحبكة المتماسكة ، وسرعة الحركة ، والحوار الحى المتدفق . «وتتعمد على التوتر العاطفى الناجم عن الحرج والمأزق ، وعلى التناقض باختلاف أنواعه . وان كان بعض الممثلين عمد الى الحركات العزلية والاساليب «المحبولية»^(١) .

« النصابين » تأليف محمود السعدنى

ويعرض فيها المؤلف نماذج من هؤلاء النصابين في مختلف المجالات «اللى ينصب بثلاث ورقات ، واللى ينصب بشهادة ، واللى ينصب بكتاب ، واللى ينصب بكلام .. كلهم نصابين» ويمثل هذه النماذج في المسرحية مجموعة من البشر يحترفون مختلف الحرف ، منهم عزب الشالسلامونى الفنان الشعبى الذى ينصب على مغنية ناشئة وأعدا اياها بأنه سيجعل منها أم كلثوم أخرى ويحصل منها على كل ما تملكه «مصاغها» .. ثم يختفى ، وهناك الاستاذ عزيز الذى ينصب باسم

(١) راجع تعليق الناقد احمد عبد الحميد بجريدة الجمهورية عدد الخميس ١٤ فبراير ١٩٦٥ .

العلم والتعلية ويثير زوية حول حجر على منحه لاعب الثلاث ورقات ،
وأنتى بأنه حجر أثرى نادر . وهناك الصحفي الذى ينصب باسم
المصطفى المثيرة وباسم الطبقة الكادحة . والشاويش الذى ينصب على
المعلم رضوان الضميم الضمائم .

هؤلاء هم النصلبون ، ويقابلهم مجموعة من البشر من تتبع فى
خيال هؤلاء ، أولهم تلك الغالية التى كانت تكسب قوتها من الأفرارح
حتى التلى بها الشالسلامونى ، وهناك الست كاملة صاحبة البيت التى
ينصب عليها الشاويش مدعيا أنه خدم مع مدير الامن ، وأن بإمكانه
اقتناعه بعدم هدم بيتها مع أوامر الهدم لحي البلاطة التى أصدرها
الملك .

ومدام شوشو سيدة من الزمائك من الطبقة الارستقراطية التى
تجوب الاحياء الفقيرة تبحث عن تلتقطه لتتولى تربيته على طريقة
الارستقراطية على موسيقى موتسارت ، وفردى وتلقى بغضب
الشالسلامونى لمتقدمه منه علاقة وتتخذة عشيقا فى غيب زوجها الغائب
فى الخارج .

وتجرى أحداث المسرحية ومواقفها المضحكة من هذه الاطراف التى
التقطها المؤلف من مجتمع القاهرة وأحيائها الشعبية والارستقراطية ،
ومثل لها بشخصيات متباينة تمثل نماذج من هذا المجتمع القاهري
المتناقض ، والذي يهوج بمختلف الاتجاهات والنشاطات ، بعضها يطفو
على السطح والبعض الآخر فى القاع ، فى قاع المدينة .

ويضفى السعدنى بأسلوبه الساحر ، والمتخف ، وعجاراته اللاذعة
جدا من الكاريكاتور يزيده أداء شخصيته الذى يتميز بأسلوب الفارس ،
أو المبالغة من أجل الاضحاك وان لم يبلغ أسلوب «فؤاد المهندس»
و «المديوليزم» طريقة عبد المنعم مديولى .

مسرحيات فؤاد المهندس .. ونهج الريحاني والمديوليزم

وظهرت مجموعة مسرحيات هزلية أدتها فرقة فؤاد المهندس بوشارك

عبد النعم مجبولي في بعضها وأنفرد عنه في بعضها الآخر ، وتلحم هذا اللون الضاحك نفسه ، مع المبالغة في الأداء .

نذكر منها على سبيل المثال السكرتير الفني عن رواية للريطاني ، وأنا حين وأنت حين ، وأنا وهو وهي ، وهواء الساعة ١٢ ، ونقف عند أحداها وهي أنا حين وأنت حين لما لقيته من اقبال ، وما أضلته إليها من لمسة انسانية .

أنا حين وأنت حين

وقصة المسرحية تتلخص في أن «أيوب الهندي» بطل المسرحية يعمل في شركة تملكها سيدة ثرية تركية الاصل متروجة من زوج تركي غائب . ويدير الشركة رجل نصاب زير نساء يريد أن يوقع تلك السيدة الجميلة التي غاب زوجها في شبله ويتزوجها لتؤول اليه الشركة وأموال تلك السيدة . والمفتاة الصغيرة التي غلب والداه .

وتقوم عقدة المسرحية وأحداثها على أساس التشابه بين أيوب الهندي الموظف الصغير بالشركة وزوج السيدة الغائب والدة الفتاة الصغيرة .

حيث تكشف السيدة الشبه الغريب بين زوجها وهذا الموظف أيوب ، كذلك تكشفه ابنتها فتتعلق به ظنا أنه والداه . وتريد السيدة أن تلعب بهذه الورقة ، فضلا عن أنها أرادت أن تستمتع بأيوب في الشركة لشكلها في سلوك المدير .

وتتوالى أحداث المسرحية فيستطيع أيوب أن يكشف تلاعب المدير «شوكت» ، وأن يفضح علاقاته النسائية بعد أن انتحل شخصية الزوج الغائب الذي حضر فجأة ، بعد أن تسبب شوكت بمؤامراته من طرد أيوب من الشركة حتى لا يفضح سرقاته .

وينتهي الامر بفضح شوكت ، ويستطيع أيوب أن يقنع السيدة بعدم الموافقة على الزواج بهذا المدير النصاب ، كما أنه يقنمها بأملته ،

وتتبعك به الفتاة غيظهم لها أنه سيسلخر أيوب ليدخل «البوب من ديله»
وتطلب منه السيدة أن يبقى وأن تتزوجه ليطلق ميثلا دور الإمبراطور
للفتاة التي تعلقت به إلا أنه ينص المسرحية بقوله للسيدة أنا فـين
وأنت فـين ! ..

ويطلق أحد النقاد على المسرحية في ختام عرضها لاحداثها قائلا : (١)

«لوتكشف دولت هانم الموقف كله ، حقيقة المدير النصاب ، وتطرده ،
واخلاص أيوب أفندي وتعرض عليه الزواج ، ولكن أيوب أفندي الذي
أتم دوره الانساني برفض ، فجئنهما مسالفة طبقية شاسعة لا يمكنه
تخطيها ، ويقول لها وهو يغادر البيت : يادولت هانم أنا فـين وأنت فـين !»

هذه هي الخطوط العامة للمسرحية التي تعرض منذ ما يقرب من
أسبوعين على مسرح دار الاوبرا ويقبل عليها جمهورنا القاهري
في سفاء .

وإذا كان مقياس نجاح المسرحية هو اقبال الجمهور عليها فقط فيمكن
القول بأن المسرحية في هذه الحدود ناجحة . ومع ذلك لثمة ملاحظات
لا بد من ذكرها .

■ ان المسرحية ملهاة خفيفة يقوم خطها الاساسي على التشابه بين
أيوب أفندي وزوج دولت هانم الغائب . وفكرة التشابه هذه ليست
جديدة . المسرح الكوميدي الفرنسي قد استهلكها ، والريحاني استغلها
كثيرا في عديد من مسرحياته .

■ أيوب أفندي الذي يمثل شخصية الموظف البورجوازي الصغير
ذي القلب الكبير ، الطيب المسحوق دائما تحت وطأة الرؤساء واضطهاد
الحظ والقدر . شخصية قدمها الريحاني في الكثرة الغالبة من مسرحياته ،

(١) أمير اسكندر في مقال بعنوان : «أنا فـين وأنت فـين وروح
الريحاني التي لم تمت» بالجمهورية الخميس ١٩ نوفمبر ١٩٦٤ .

بل ربما تكثرت عن الشخصية التي اشتهر بها الريحاني في الفترة الاخيرة
من حيث على الالحس .

■ شخصية دولت هانم المرأة ذات الاصل التركي . الثرية التي
تعرض لشبك المدير النصاب كانت موجودة بكثرة في مسرحيات
الريحاني أيضا . ولكنها بعد أن كانت تركية اقطاعية يستغلها ناظر
الزراعة النصاب أصبحت هنا تركية أيضا ، لكنها صاحبة شركة يستغلها
مدير اوراق .

وظل الريحاني ضاعطا أيضا على كثير من الشخصيات والمواقف
الآخري في المسرحية : الفاعم الانيق الذي يرتدى السموكنج والذي
يرعى كلبا مدلا يحظى بما لا يحظى به البشر .. موقف سوء الفهم بين
أيوب أفندي ودولت هانم التي لم يكن يعرفها يذكرونا بما حدث بين
الباشا والمدرس في «غزل البنات» أيضا . موظفو الشركة الكسالي
اللامبالون الذين يقومون بمركبات بهلوانية يذكرون المرء بأثباتهم في
«أبو حليموس» .

ويذكر بأن هذا اللون من ألوان المسرح اللاهي أو «الكوميدي» هو
مجرد عودة الى تقاليد هذا المسرح منذ الثلاثينات والاربعينات ، في
المصر الذهبي للريحاني والكسار .

يقول : «بقيت ملاحظة أخيرة .. أن فكرة المسرحية كان يمكن أن
يتناولها مسرحنا منذ ربع قرن مثلا دون أية تعديلات تذكر ، وكأنك
ياأبو زيد ما غزيت . ألم يحدث في حياتنا شيء جديد يستحق يقظة
وجدان كتاب هذا النوع من الكوميديا ؟» .

والحق أن هذا اللون من الكوميديا يعتمد كثيرا على التراث الشعبي
في الكوميديا ، ويركز بصفة خاصة على الصور والمواقف والشخصيات
التي أعجب بها واستخرجت الضحكة من أعماقه ، وشعر بينه وبينها
بتجاوب وتعايش ، ولا زالت وستظل هكذا تعيش في وجدانه لأنها تراث

عريق تسلسلته الايام تجعله اليه شئ ما تعمل عن فرك في العنق
والاقدام والمقائد والتقليد وطرق السلوك والمعادات .

وهناك شخصيات تثير دائمتنا الضحك في نفس المصري ، شخصية
التركي المتمجرف أو التركية المتمجرفة ، كما ظهرت الرجل والمرأة في
كثير من الملامح والكوميديات منذ عثمان جلال وأجواق يعقوب صنوع
في أخريات القرن الماضي وحتى مسرح الريحاني والكسار طوال ما بعد
الترب الاولى وحتى أواخر الاربعينات . وقبيل قيام الثورة ، وركز
عليها الريحاني في مسرحيات كثيرة مثل «الا خمسة» . وقد ظهرت هذه
الشخصية التركية في كوميديات بعد الثورة في غير مسرح المنحوس في
«جليلان هاتم» مثلاً وغيرها .

كما أن شخصيات أخرى استعارها المسرح الكوميدى في هذه المرحلة
في الخمسينات والستينات من المسرح الكوميدى في بداية عهد المسرح
وفي عصر ازدهاره كشخصية الريفي الساذج ، وان تطورت بعض الشيء
في مثل مسرحية «لوكاندة الفردوس» ، التي مثل فيها الهندي دور
مدرس ابتدائي من الريف وغد على صديق له في المدينة مع بناته . وفي
«هاللو شلبي» التي مثل فيها سعيد صالح شخصية ريفي متعلم ساذج
كاتب مسرح يتلاعب به أصحاب فرقة مسرحية يرأسها نصاب «مذبولى»

كذلك شخصية رجل الدين الذي يلبس هذا اللبوس في صورة شيخ
معمم أو رجل من رجال الصوفية ويتسلل الى البيوت ليلعب بالباب
رباتها من النساء وقد تأثرت هذه الشخصية في بعض مراحلها بشخصية
«الشيخ متلوف» في مسرحية عثمان جلال الشهيرة والمأخوذة عن
«طرطوف» موليير . ظهرت هذه الشخصية مرة أخرى فيما بعد الستينات
في «طملك يا شيخ علام» التي اداها أمين الهندي بتفوق .

وأما شخصية الممدة ، وصراف القرية ، والموظف المسحوق بالباشا
أو الاقطاعي وابن البلد ، والفتوة ، والبواب النوبي ، أو الخادم أو
السايس النوبي ، والخاوية اللعوب التي تتلاعب بأهواء الرجال وقلوبهم

وأعمالهم ، والنصب في شكله المتعددة كل هذه الصور أو النماذج البشرية تتردد كثيراً في المسرح الكوميدي ، وقد اكتسبت في وجدان الشعب ملامح خاصة ، وأصبح له بها تعلق تساعد كثيراً على تجاوبه معها في أى صورة من صور المسرح الكوميدي تعرض عليه .

وكان بعض هذه المسرحيات الكوميدية مؤلفاً ، وبعضه أعيد تأليفه عن مسرحيات قديمة سبق عرضها على مسارح القاهرة ، والبعض منها قام بعض المحترفين للتأليف في هذا النوع بالقتباس عن مسرحيات الفارس الإيطالية أو الفرنسية أو الإنجليزية ، كما أن بعضها اقتبس عن أفلام ومسرحيات عالمية مشهورة مثل ما فعل فؤاد المهندس في مسرحية «سيدتى الجميلة» التى قدمها بعد ذلك بسنوات واقتبسها عن فيلم بهذا الاسم My Fair Lady يقوم على مسرحية برناردشو المشهورة بيجماليون .

وفي اقتباس المهندس وتمصيره للمسرحية أدخل كثيراً من العناصر الهزلية والشعبية ، كما ضمنها بعض الاسقاطات السياسية عن الاسرة المالكة السابقة حتى توافق الجو السياسى العام الذى أشاعته حركة يوليو ١٩٥٢ عن حكاه مصر وخديويها قبل الثورة من أسرة محمد على بقصد تشويه تاريخ تلك الاسرة .

فقد أدخل مشهداً كاملاً تدور فيه الاحداث في قصر خديوى مصر اسماعيل باشا يصور حفلاً راقصاً يظهر خديو مصر في ذلك الوقت (في منتصف القرن الماضى) بصورة هزلية مضحكة .

وقد درج بنصف كتاب المسرح الهزلى على هذا النمج بتصوير بعض أمراء الاسرة المالكة السابقة في صور هزلية ساخرة ، كما فعل مؤلف «وداد الغازية» .

الفصل الثالث

المصرح المترجم

(الشكل الجديد)

الشكل العبثى أو مسرح العبث
أوجين يونسكو - وصمويل بيكيت
برشت - دورنيمات

عرض المسرح القومى ومسرح الجيب وبعض مسارح الدولة الاخرى
خلال الستينات بعض التجارب المسرحية العالمية التى عرفت باسم مسرح
العبث أو اللامعقول . ونمثل بمسرحيتين لكاتبين كبيرين من هؤلاء
المسرحيين العالمين ، وهما مسرحية الفرثيت ليونسكو ، ونهاية اللعبة
ليبيكيت .

وهذا الاتجاه الجديد يدعو النقاد الفرنسيون «النزعة المسرحية
المضادة للمسرح ، وذلك أنه — كما يرى أوجين يونسكو ، وهو من كبار
دعائه والمؤلفين فيه بالفرنسية : مسرح العبث ، حيث تصل الحركة
النفسية مكان مطابقة الشخصيات للواقع فى المسرحيات قبله . أما
الحدث والتسلسل السببى فلا يصح أن نذكرهما ، بل علينا أن نجهلها
تماما . . وليس ثم مكان لدراما أو مأساة ، فالمأسوى يصير هزلينا ،
والهزلى مأسويا» .

ومسرح العبث أو ما يسميه بعض نقادنا : مسرح اللامعقول ذو
معنى مزدوج ، فموضوعه من ناحية عبث الوجود أو «رهبة الفراغ» فى
الكون ، رهبة يحس بها العقل ، ومن الناحية الاخرى يقوم بتصوير
الوعى الحاد بهذا الفراغ والعبث ، لا عن طريق المنطق الارسطى ، بل
عن طريق تجارب مزولة تتصل بأعماق النفس المرتاعة أمام مأساتها
الهائلة اللامعقولة ، أى المستعصية على الادراك . ولذلك يستعين هذا
المسرح بالايحاءات الفرويدية فيما وراء عالم المنطق ، كالاحلام . كما
يلجأ الى وسائل صور العبث المنطقى كآقيسة المخالطة ، أو التوجه الى
غلقبين ، أو الى أصحاب خيالين ، أو كراس خالية ، وكثارة ذكريات بين

الواقع والخيال .. وفي ذلك كله قد تردوج الشخصية الواحدة ، وقد تكرر نفسها ، أو تطل في أفعالها وأقوالها مثل شخصية أخرى ، أو تكون مجرد صدى لها . وقد تتضاد مع نفسها ، لا في مجرد الإدراك ، بل في التردد بين العقل والجنون أو بين التذكر وفقد الذاكرة ، أو بين الوعي المرحف والوسائل القياسية الخليطة والخلق اللفظ .. وكل ذلك قد أفاد فيه المذهب بكثير مما سماه برشت من قبل «وسائل التغريب» ، وإن اختلف برشت عن هذا الاتجاه الجديد في نزعه ومضمون فلسفته ، فمصرح العبث متأثر من الناحية الفنية بكثير من آراء بريشت ونظرياته ووسائل تصويره ، ومعارضته للمصرح الارسطي فيما سماه «المصرح اللأرسطي» على ما بين برشت Brecht وأصحاب مصرح العبث بعد ذلك من فروق تتعلق بالنظرة الاجتماعية والمضمون ، وعلى ما بينهما كذلك من بعض الفروق الفنية في التصوير .

وتلاقي مصرح العبث مع مصرح برشت في كثير من الأمور الفنية هو سر إعجاب يونسكو بنقد برشت ونظرياته .

ووسائل التصوير السابقة تسخر من المنطق التقليدي ، وتشير بذلك جوانات العبث في ادراكات الانسان فلا يصح أن نفهم من تسمية أدب هذا المسرح «بالعبث» أنه في ذاته عبث وهراء . وذلك أن دعاته والمنتجين فيه هم الذين أطلقوا عليه اسم «مصرح العبث» يريدون أن يصف العبث بوسائل فنية تتجاوز حدود المنطق المألوف^(١) .

واهتم نقاد المرحلة بهذه الاشكال الجديدة الواحدة من المسرح الاوربي، وخاصة وأن هذه الاتجاهات المسرحية تبهر عن «أيديولوجيات» وقضايا تتفق وآراء وأيديولوجيات كثيرين من مثقفي المرحلة من الشباب وبعضهم ممن كانت له اهتمامات أو اتصالات بالمصرح تلقى تطعيمه في أوروبا وفي بلاد الكتلة الشرقية خاصة ، أو في فرنسا وأصل اتصالا

(١) راجع في النقد المسرحي للدكتور محمد غنيمي هلال ، ص ٣٤
جميع آثار النهضة العربية سنة ١٩٦٥ .

متغيرا جلا لوسائل الراديكالية ، واليسلمية ، والخاصة بالانتماء في
الفن والادب .

وكان الجو العلم في مصر آنذاك - في عفتوان حكم عبد الناصر -
يموج بكثير من الاتجاهات التي تدعو الى تنوير الحياة ، أو وجه المجتمع
المصري بصورة أو بأخرى ، وتطلب الاتجاه الاشتراكي على مقننات
الحياة ، وفلسفتها ، وأصبحت الاشتراكية بدلالاتها الصحيحة أو المبدعة
ترنيمة الحكم والمتقنين في كل مكان وكل مناسبة .

ولما كان المسرح بوقا ، أو منبرا من منابر الفكر ، ومجالا طبييا لمبت
الدعوات وجذب الجماهير الى الايمان بالاتجاهات عن طريق بث تلك
الاتجاهات والافكار والدعوات من خلال مضامين مسرحية ، فإن بعض
شباب مثقفينا ممن فتموا أعينهم على الاتجاهات الراديكالية في أوروبا
أرادوا أن يفيدوا من التجارب المسرحية ، فترجمت مسرحيات متعددة
ومتباينة تمثل تلك الاتجاهات التي أشرنا اليها ، ترجمت وعرضت
مسرحيات لتشيكوف كالخال فانيا ويستان الكرز ، ومسرحيات لجورجي
وابسن ، وبرنارد شو ، وبرشت ، وسارتر ، والبير كامو ، ويوجين
أونيل ، وأونسكو ، وآرثر ميللر ، وصمويل بيكيت ، ودور نيغات .

وبعض تلك المسرحيات عرض في مسارح الدولة العامة كالمسرح
القومي ، ومسرح الجمهورية وبعضها على مسارح تجريبية أو ليست
علمة ، بل لخاصة المثقفين ، كالمسرح الطليعي ، والتجريبي ، والجيب ،
والعالمى .

وبعضها تلقى قبولا من الجماهير ، واستطاع أن يتفهمها ويتجاوب
معهما لقرب موضوعها من بعض مشكلته ، وتشابه ما تعرضه من صور
الحياة ، وهموم الناس من صور الحياة المصرية وهموم الانسان المصري
«كالخال فانيا» لتشيكوف . وبعضها أعرض ، بل أكثرها أعرض عنه
الجمهور لابتعادها عما تعود من صور المسرح التقليدية ، ولأنها تتناقض
محتايا فكرية واجتماعية وعقدية بعيدة عن فهم الانسان المصري ،

وهو به ، كمستظم مسرحيات سارتر كالقلب : . والنسجم ، ومسرحيات بيكيت في «انتظار جودو» أو «العملية اللعنة» ومسرحيات غورنيكات كزليارة السيدة المجهوز .

هذه المسرحيات تتناقش هموم الانسان الاوروي وما يعانیه من ضغوط نفسية وفكرية وما انتابه من شكوك ومخاوف في أعقاب الحرب العالمية الثانية المحمرة ، والتي انتهت بهذا الهول الكبير الذي يحمل في طياته الدمار للانسان على هذه الارض ، وأصبح يهدده في مستقبله وحاضره . وهذا الهول والفرع الذي انتابه من ذلك الشيطان الجديد ، دفعه الى الشك في وجوده ، ومعاودة الفكر في ماهية الانسان على الارض ، وعيشة الحياة القائمة التي يتمددده فيها الدمار ، وأصبح يتساؤل عن الله ! ، ولعله ينقذه ، وأين الله ، وكيف يترك الانسان وهذه يدعه وجوده .

تلك كانت هموم الانسان الاوروي بعد أن زلزلت الحرب وجدانه ، وعصفت بكيانه كله فظهرت هذه الاتجاهات التساؤمية ، وهذا الادب «الاسود» سواء في أعمال الوجوديين من أمثال سارتر وكلمى ، أو المبشرين من أمثال بيكيت ودورنيكات .

وظلت هذه الهموم الاوروبية يعانى عن الانسان المصرى ، والعربى عامة ، لانه يختلف عن الاوروي في مقدار المعاناة ، وفي تركيبته النفسية والاجتماعية ، ولايمانه العميق بلله في وجدانه من رسوخ العقيدة التي تتمثل في الاسلام ، والذي يعطى الانسان راحة نفسية بما يصل بينه وبين الخالق ، وما يعطيه من الامل في الحياة الدنيا والاخرة ، وباحسابه الدائم بلنه ليس وحده على الارض ، بل ان الصلة قائمة ودائمة بينه وبين الله ، فهو يتصل به في عبادته اليومية في صلواته وتهدجاته ، ويتلاوته لكلامه «ألا بذكر الله تطمئن القلوب» .

لم تكن هموم الانسان الاوروي اذا تلقى بالا ، ولا احتمالا لدى الانسان المصرى ، من هنا كان انصراف الناس عن مثل تلك الصور

المسرحية الجيدة وأن حملت ما حملت من أفكار ومفاهيم وأبداعات في
مجال الفن والفكر •

وحوّل عدد من الأدباء والنقاد والكتاب الصديقين نقل لبدايات هؤلاء وتقديمها ، وحوّل آخرون من النقاد والباحثين تقريب مضامينها وشرح أهدافها وأساليبها الفنية حتى يسهلها ، ويستجيبوا لها .

ونذكر طرفاً من عرض هؤلاء بعد هذا الشرح الذي أوفدناه لمبنى المسرح المبني الذي قدمه الدكتور غنيمي هلال .

ويعلق أحد النقاد على مسرحية في «انتظار جودو»^(١) فيقول :

«الشموع مضاعة .. تولستوى ينفص ريشته في الحبر ويحكي قصة رجل يتعلق بنفسه يتدلى في حوة عميقة . الرجل معلق في القصص ولا يستطيع أن يتسلقه ليخرج ، فهناك وحش ينتظره في الخارج . الرجل لا يستطيع أن يترك نفسه يسقط في الحفرة ، فهناك وحش ينتظره داخلها . الرجل لا يستطيع أن يظل معلقا الى الابد ، فهناك غرآن تفرض النفس ، وبينما هو معلق هكذا يلاحظ وجود قطرات من العسل على أوراق النمن ، فيمد لسانه إليها ويلعقها» .

هذه الصورة التي يرسمها تولستوى كاتب الحرب والسلام تحكى حقيقة انسلن اليوم الذى يتحرك وسط معسكرين من الرعوس الهيدروجينية ، ويعيش مع الخوف ، لكنه يأكل ويدخن ويحب ، ويذهب الى السينما ، ويشرب ويضطك • وطوال الوقت يحمل في أعماقه بذوراً سامة • • هي بذور الخوف •

هذه البذور التي أخذت طريقها لانسان اليوم عرفت طريقها الى
الادب قبل ذلك . ومع الخوف يوجد البحث عن حل . يولد انتظار
الحل . يولد في مسرحية منتظر أمطالها شيئاً ما .. شيئاً لا يجيء . كلهم

(١) عدد النسخة من الاهرام «صفحة الادب» للكاتب أحمد بهجت .

ينتظروته • أنهم دائماً في حالة انتظار • في انتظارهم • في انتظارهم • في انتظارهم •

والمرحبة لا يحدث فيها شيء على الإطلاق ، وهذا هو سر الأشكال
كلها في الأمر أن فيها أناسا يتكلمون ، لا يكونون عن الكلام ، وقد يفهم
بعضهم بعضا ، وقد يمجزون عن الفهم ، أما نحن فنحن دائما بأننا
نفهم كل شيء • كل ما يقال ، فإذا تدبرنا ما فهمنا وجدنا أن للفهم شبه
لنا ، أو أن المعنى كان في قبضة يدنا ، ولكنه أفلت منا ، فنقرأ المسرحية
من جديد لنخرج بنفس النتيجة •

أما المسرحية ذاتها فليس فيها إلا فصلان وأربعة أشخاص ثم غلام
رسول يحظى لحظة ثم يفرج • ومع ذلك فبطلها الذي نعلق عليه كل
شيء وهو جود المنتظر لا يظهر أبدا ، فهو حاضر وغائب مما حاضر
بالاسم ، وغائب بالرسم • والشخصان الرئيسيان في المسرحية هما
الرجلان : استراجون وفلاديمير ، وهم مسطوكان من شذاذ الأخلاق ،
بلا عمل واضح ولا وجهة واحدة • نجدهما في الفصل الأول يتسكمان
عند المساء في طريق ريفي ليس فيه إلا شجرة واحدة • ونجدهما في
الفصل الثاني يتسكمان في اليوم الثاني في نفس الوقت وفي نفس المكان
وليس هناك من فرق بين مشهد الفصل الأول ومشهد الفصل الثاني ،
سوى أن الشجرة الوحيدة جرداء في الفصل الأول تماما • أما في الفصل
الثاني فقد نبتت عليها أربع ورقات أو خمس • وكأنما نبتت رمزا للربيع ،
وبالاه من ربيع أعجب ! أو نبتت رمزا للامل • وباله من أمل ضئيل ! •
نحن في أرض كما وصفها سمويل بيكيت في مسرحيته «حيث لا شيء»
يحدث ، لا أحد يأتي • لا أحد يذهب • وهذا فظيع •

ونعلم من حديث الرجلين استراجون وفلاديمير أنهما يتسكمان في
هذا الطريق المهجور عند الشجرة لأنهما ينتظران شخصا اسمه جود •
فهما على موعد معه ، أو يعتقدان أنهما على موعد معه • وهو شخص
لا يعرفانه ، ولم يرياه أبدا •

ونحن من حديثهما أن مجيء هذا الشخص المجهول أمر خطير

عندهما : « اذ يتوقف عليه مصيرهما كله فيما اذا في انتظاره » ، ولا يعلم
لهم سوى هذا الانتظار .

ومما جاء من الحوار على لسان استراجون وفلاديمير :

استراجون : دعنا نذهب .

فلاديمير : لا نستطيع .

استراجون : لماذا ؟

فلاديمير : اننا ننتظر جردو

استراجون : آه .. أنت واثق أنه كان هنا .. وأنه سيجيء

فلاديمير : ماذا

استراجون : اننا يجب أن ننتظر

فلاديمير : لقد كان بجوار الشجرة * هل ترى شيئاً ؟

استراجون : ماذا

فلاديمير : لا أعرف .. جذع شجرة

استراجون : أين الاغصان

فلاديمير : لا بد أنها ماتت .

وهكذا يستمر الحوار ، وينتهي الفصل الاول ويبدأ الفصل الثاني ،

في حوار جديد .

ويجفل الى المسرح شخصان «بوزو» و «لكي» يشد بوزو زميله لكي
من جبل يربطه في عنقه ولكي يحمل حقيبة سفر ضخمة وسلّة ملاي
بالطعام ومغطا ، وأما بوزو فيحمل سوطا في يده .

يقول بوزو ويطلق سوطه : أسرع

ويسير لكي مسرعا يحبر المسرح مارا أمام استراجون وفلاديمير .
لا يراهما في أول الأمر ، لكنه يلحظهما بعد قليل فيتوقفهما ناظرا اليهما
بعمود حزن هائل ، ويسير بوزو وقد أمسك يطرף للحبل الملق به

«لكنى» ويشده حتى يتكفى. على وجهه ويحاول فلاديمير أن ينفذ لكن
لكن استراجون يمنعه • ويمضى بوزو يجز وراعه تلجأ الأيمن لبيمه فى
السوق •

وهكذا تمضى المسرحية ويحذل الطفل ليشر بمجىء جودو ويظل
الرجلان فى الانتظار دون مجيئه • حتى يهبط الظلام • ويعلن الفلام
للرجلين أنه لن يأتى اليوم ولكنه سيأتى غدا فى الموعد نفسه • • وهكذا
يقضى الرجلان ليلة أخرى فى انتظار قدوم جودو • • ويقرران العودة
فى اليوم التالى • • ولكن يحور بينهما هذا الحوار •

استراجون — ألا ننصرف

فلاديمير — نعم هيا ننصرف

ويسدل الستار فى الفصل الاول • • وفى الفصل الثانى تتكرر القصة،
يفيق الرجلان مرة أخرى فى الموقف نفسه وقد انبتت الشجرة وريقات
قليلة ، ويمر بوزو صاحبها لكنى • وتتكرر الأحداث ، وتذكر أن بوزو
أصابه المعى ، وأن لكنى أصيب بالبرص •

ويسدل ستار الظلام فيأتى غلام يشر مرة أخرى بمجىء جودو •
ويعلن اعتذار جودو عن عدم المجىء حسب الموعد ، لكنه يؤكد حضوره
فى اليوم التالى عند هبوط الظلام •

وينتلب اليأس استراجون وفلاديمير من مجىء جودو ، فيقترح
استراجون على صاحبه أن يهمل أمر جودو وينصرفا عن التفكير فيه •
ولكن فلاديمير يحضره من عاقبة ذلك فان جودو سيعاقبهما عقابا شديدا •

لم يبق أمامهما سوى الانتظار الطويل والممل الذى حلولا الفرار
منه بالانتحار فلم يفلحا حتى فى الانتحار لأن الحبل الذى حاولا به
شقق نفسيهما انقطع • ولكنهما يضمنان حدا لهذا كله بأنهما سينتظران
ليلة أخيرة ومعهما حبل متين ، يعدان للانتحار اذا لم يحضر جودو • •
وهكذا يسدل الستار على هذه المسرحية الغريبة بناء ومضمونا • والتى

عدها النقاد الغربيون أحسن ما كتب ببيكيت ، وأنها من أهم المسرحيات في هذا الاتجاه الجديد المسمى بمصرح اللامقول ، أو اللبث ، بل أنها تعد جهرًا زاوية في هذا اللون المسرحي .

وعلى الرغم من أن بيكيت ألف هذه المسرحية وقضت بباريس لأول مرة سنة ١٩٥٣ وأنه ألف بعدها عدة مسرحيات إلا أنها ظلت أحسن ما ألف بل ظلت بلا جدال واحدة من المسرحيات ذات الأثر الكبير والمشهورة في المسرح العالمي في القرن العشرين^(١) .

ومن هذا العرض السريع الذي لا يغني عن قراءة المسرحية أو مشاهدتها يمكن أن نستدل على الملامح الأساسية في هذا اللون ، والذي قدمنا التعريف به ، فهي لا تقوم على الأسس التقليدية المعروفة للمصرح ولا يتبع مؤلفها قواعد في البناء والأحداث وتسلسل الصراع ، والشخصيات . بل إن الصراع يدور من خلال الحوار بين هذا العدد المحدود من الشخصيات ذات الملامح غير الواضحة إلا فيما يبدو لنا من خلال حديثها فتتعرف على أبعادها شيئًا فشيئًا .

ومن هنا كانت الشخصيات مجرد رموز ، فاستراجون رمز للإنسان الشاعرى المزاج العاطفى بينما غلاميمير على العكس منه إنسان على ذو نظرة واقعية للحياة والناس ، وبوزو يمثل السيد ، ولكي العبد المطيع الذى يقوم لسيدته بكل عمل يريده ، ورغم ذلك فهو يتحمل منه الآهانة والعذاب راضيا ، ويتبعه أينما ذهب .

ويقف المشاهد أو القارئ للمسرحية موقف الصيرة من رموزها ومراميها ، وأول ما يتبادر على ذهن السؤال عن ماهية وجوده هذا الذى ينتظره الرجلان ولا يأتى .. ويمنيان نفسيهما في الانتظار حتى السلم — ومع ذلك يعنيهم عن طريق الرسول الغلام بالحضور .. ولا يحضر !!

فَإِنَّ بِيكَيْتَ نَفْسَهُ سَأَلَ : وَمَاذَا تَقْصِدُ بِجُودِهِ ؟ فَتَجَلَّابَ : لَوْ أَنَّكَ
أَعْرَفَ لَكُنْتَ هَذَا قِيَمَ مَرْحُومِي وَأَخْتَلَفَ النَّاسُ فِي تَصْنِيفِ هَذِهِ الْأَعْمَارِ الْخَمْسِ
تَقْدِيمُهَا الْمَرْحُومَةِ إِلَى عُقُولِ الْمُشَاهِدِينَ أَوْ الْقَارِئِينَ ، فَمَنْ قُلْتُ أَنَّ جُودَهُ
مَعَايِرُ مَنْ إِلَى اللَّهِ الَّذِي يَنْتَظَرُهُ الْإِنْسَانِيَّةُ دَائِبًا لِيُنْقِذَهَا مِنْ عِبَسِ الْحَيَاةِ
وَمِبْذَلَةِ الزَّمَنِ ، وَيُعْمَلُ إِلَى فِرْعَوْنِهِ الْأَمِينِ حَيْثُ الْمَسْلَامِ الْإِيدِي
وَالْعَفْعُ وَالسَّادِقُ وَالصَّبُّ .

وَقِيلَ بَلْ جُودُهُ هُوَ الْمَوْتُ الَّذِي يَنْتَظَرُهُ الْإِنْسَانُ عِنْدَ هَبْطِ الظَّلَامِ
كُلِّ يَوْمٍ وَيَرْجُو نَجِيَّةَ الرَّاحَةِ الْكَبِيرَى .

وَقِيلَ بَلْ جُودُهُ هُوَ كُلُّ شَيْءٍ يَنْتَظَرُهُ الْإِنْسَانُ وَيَأْمَلُ أَنْ تَكُونُوا فِيهِ
سَعَادَتُهُ ، وَأَنْ يَجْعَلَ إِلَيْهِ مَعَ كُلِّ مَا يَأْمَلُهُ مِنْ سَعَادَةٍ وَحُبٍّ وَأَمَانِي طَبِيعَةٍ
تُخَفِّفُ عَنْهُ وَطَنَ الْحَيَاةِ وَأَتِيَّتَهَا ، وَاحْصَانَهُ الْقَاتِلَ بِالزَّمَنِ .

وَقَدْ فَسَّرَ بَعْضُ النُّقَّادِ رَمُوزَ الْمَرْحُومَةِ تَفْسِيرَاتٍ دِينِيَّةً عَلَى أَسَاسِ
أَنْ مَوْلَاهَا كَانَ مَسِيحِيًّا بَرُوتَسْتَانْتِيًّا ثُمَّ خَفِيَ أَيْمَانُهُ بِالَّذِينَ .

وَيَقُولُ بِيكَيْتَ عَنْ نَفْسِهِ أَنَّهُ كَانَ مَسِيحِيًّا ثُمَّ فَقَدَ أَيْمَانَهُ وَلَا يَعْتَدُ
أَنَّهُ اسْتَعَدَّ بِهِ ذَلِكَ . أَيْ أَنَّ أَيْ تَفْسِيرَ دِينِيٍّ لِلْمَرْحُومَةِ لَا يَنْبَغِي عَنْ
قَصْدِ الْمَوْلَاهُ مِنْ وَرَائِهِ .

كَذَلِكَ يَعْتَقِدُ بَعْضُ النُّقَّادِ أَنَّ لِكُلِّ هُوَ جُودُهُ ، وَأَنَّ بُوْزُو يَعْمَلُ
الرَّأْسْمَالِيَّةَ الَّتِي تَسْتَمْتِعُ ، عَلَى حِينِ يَعْمَلُ «لِكُلِّ» طَبَقَةُ الْعَمَالِ الَّتِي
تَحْمِلُ الْعُسْبَ وَتَتَمَذَّبُ . وَيَسْتَعْلُونَ عَلَى ذَلِكَ بِجَوَانِبِ مِنَ الصَّوَارِ فِي
الْمَرْحُومَةِ وَمِنْ كَلَامِ بُوْزُو مِمَّا قَدْ يَكْتَفِي عَنْ فِلَسَفَةِ الرَّأْسْمَالِيَّةِ .

وَفَسَّرَ الْبَعْضُ الْمَرْحُومَةَ تَفْصِيْلًا سِيَاسِيًّا عَلَى أَسَاسِ الصَّرَاحِ بَيْنَ
الْكَتَلَتَيْنِ الْغَرْبِيَّةِ وَالشَّرْقِيَّةِ وَعَلَى أَسَاسِ أَنَّ بُوْزُو هُوَ الْإِتِّحَادُ السُّوفِيَّتِيُّ
وَلِكُلِّ هُوَ دَوْلُ شَرْقِ أَوْرُوبَا ، وَأَمَّا اسْتِرَاجُونُ وَغِلَادِيمِيرُ فَيُمَثِّلَانِ دَوْلَ
أَوْرُوبَا الْغَرْبِيَّةِ أَوْ أَنْجَلْتِرَا وَغَرْنَسَا عَلَى وَجْهِ التَّحْمِيدِ ، وَأَنَّ جُودَهُ هُوَ
أَمْرِيكَا أَوْ الْوَلَايَاتُ الْمُتَّحِدَةُ .

ومهما يكن من تفسيرات وتأويلاتهم ، فإن المسرحية تعمل أكثر هؤلاء الكتّاب الأوروبيين الذين ظهروا بعد الحرب العالمية الثانية وكتبوا معاناة الحياة ، وانقلاب القيم الاجتماعية ، وحدثت تلك التغييرات الجذرية في الإنسان الغربي الذي أدى إلى النهوض إلى صور من الرفض والغضب ، والتمرد على كل شيء في الحياة . وهكذا تمثل هذه المسرحية لونا من ألوان التمرد في صورة المتعددة ، وفيما عرضه المؤلف من رموز حية ، وما جاء على لسان الشخصيات من جمل الحوار الدالة والمعبرة .

الخرتيت (Khertev)

لاونسكو

قدمها المؤلف سنة ١٩٥٨ وترجمت وعرضت بمصر سنة ١٩٦٤ على
مصرح الحكيم •

ويعتبر يونيسكو من المرححين الرواد في مسرح المبحث Absurd
ومن الكتاب اليساريين الثائرين على البورجوازية الأوروبية • وقد
عرضت له في مصر مسرحيتان من مسرحياته المشهورة علم ١٩٦٤ الأولى
«الدرس» ١٩٥١ The Lesson على مسرح الجمهورية والثانية الخرتيت
على مسرح الحكيم • وكلاهما من مسرح المبحث أو اللامعقول كما اعتاد
النقاد في مصر تسميته •

ومسرحية الدرس تدور في مشهد واحد هو حجرة استاذ جامعة،
عتيقة الاثاث بها مكتبة وتجلس اليه تلميخته ، وخادمة • ثلاثة اشخاص
كل افراد المسرحية • ليس بها أحداث وانما هو حوار بين الاستاذ
والتلميذة ، وقد ظهرت سبورة في جانب المسرح كتب عليها «القط تموت
اذا سقراط قطه» يسخر بذلك من المنطق الشكلي • والمسرحية كلها تسخر
من العلم واللغة على اعتبار أنهما لا يؤديان الى الحقيقة •

وتنتهي المسرحية بأن يقتل الاستاذ تلميخته لأنها لم تستوعب
ما يلقيه اليها ، وتواجهه الخادمة قلظة : اليوم تفعها للمرة الاربعين •
أربعمون تلبوتنا احتفظت بها في بيتي • ألم أحذرك من أن فقه اللغة يقود
الى كارثة ؟ •

يقول أحد النقاد (١) : «هذه هي المسرحية • كلمات لا دلالة لها تلقى

(١) أمير اسكندر في الجمهورية عدد الخميس ١٧ ديسمبر سنة ١٩٦٤

أو قل فينبغت صوتية تتردد ، وحركات عصبية تشنجية ، ثم جريمة قتل
ترتكب . وأخيرا عبارة «حسننا انتهى الدرس» . الدرس انتهى ؟ ..
أهذا حقا كل شيء . كلا بالطبع فاذن ما الذي يريد اينسكو أن يقوله لنا ؟
في ايجاز شديد يريد اينسكو أن يقول أن المسلم وسيلة المعرفة ،
وليس أدواتنا لبلوغ الحقيقة ، والمنطق خرافة ، فليس العلم خلاصنا
لأى منطق ... واللغة وسيلة للتخاطب بيننا .. ليست وسيلة اتصال .
انها على العكس ستار يفصل بيننا .. سور أصم لا تعبر عليه نداءاتنا .
ان التواصل بيننا مستحيل . وحياتنا مرخات بلطلة .. ووجودنا فراغ
وعبث .. وصدفة .

وهو في هذا المضمون يتلقى مع غيره من كتاب هذا اللون مع بيكيت
ودورينمات .. والذين صوروا تمرد الانسان الاوروبي على المسلم
والحضارة العلمية لأنه جاء لهم بالدمار ممثلا في القنبلة الذرية
والهيدروجينية اللتين تهددان العالم بالغناء ، والحضارة الانسانية كلها
بالزوال . هذا العلم نفسه الذي أفقد الانسان الايمان ، وأبعد عنه
الله ، وظن أنه صانع وجوده فإذا هو قد بنى لنفسه قصرا في الخيال ،
وأقام دعائمه على جوف هار سرعان ما انهار به ..

هكذا يعبر كتاب هذا الاتجاه فيما يصورون على خشبة المسرح عما
أصاب انسان القرن العشرين أو النصف الثاني منه في أوروبا من ضياع ،
نتيجة هذا القلق المدمر ، والخوف ، والشك ...

وإذا كان هذا الدرس الذي يلقيه يونسكو على الانسان الاوروبي
صادرا عن واقع من حياة ذلك الانسان ويمكنه أن يستوعبه لأنه يعيش
جانبا من مضمونه الا أن هذا الدرس نفسه قد لا يجد استجابة أو فهمما
واستيعابا لدى الانسان العربي المسلم لأنه لا يعيش مأساة الانسان
الاوروبي ولا يصطدم بما يصطدم به من قلق الشك وحيرة وفقدان
الذات ، مع فقدانه الايمان لأنه جعل الله هواه ، وعقله وما أبدعه من
العلم الذي أوصله في النهاية الى هذا المصير .

هذا الشكل الذى صاغ فيه يونسكو مسرحيته خرج به كذلك عن الصورة التقليدية للمسرح • على ما عرفنا عند بيكيت •

وأما مسرحية يونسكو الثانية وهى «الخرتيت» فقد ألفها بعد «الدرس» وان عرضتا فى مصر حفا فى موسم واحد •

والخرتيت كوميدى وتقوم على حادثة بسيطة وهى تحول الناس فى احدى المدن الى خراتيت فيما عدا واحد هو «بيرانجيه» بطل المسرحية •

ويتكلم المؤلف فى المسرحية نماذج عديدة من الطبقة البرجوازية الاوروبية ، والتي تبدو عنده ، كما هو الحال عند كثير من أمثاله — منحلة غارغة • ويصوّر كيف تفرج هذه النماذج البرجوازية عن انسانيتهما لتتضم الى عالم الخراتيت • أى تفرج من الطبيعة البشرية الراقية الى الطبيعة الحيوانية البدائية •

ويبدأ الفصل الاول فتظهر فتاة لا اسم لها تبكى نائحة من أجل موت قطتها وتثير دموعها السخريه الا أن عدد من سكان المدينة يشتركون الفتاة بكاءها من أجل القطه ، وتوضع القطه الميتة فى نعش صغير والسيد به فى جنازة من أجل القطه العزيزة • ويتم دفن القطه فى احتفال حزين •

كذلك تعرض نموذجا آخر لآحد أفراد تلك الطبقة هو الفيلسوف المنطقى الذى يظهر فى أول المسرحية ليعرض مثالا من المذلة الشائنة فى المجتمع البرجوازي متشدقا ببعض العبارات والاصطلاحات الطنانة ، متباهيا ، متفلقرا بالعلم • ويسفر منه الكاتب يعرضه فى صورة كاريكاتورية • ويتحول هذا الفيلسوف المتحذلق الى خرتيت •

والنموذج الثالث «جبلن» صديق بطل المسرحية بيرانجيه ويمثل المتكلمين الادعياء الذين يلبسون ثيابا من الثقلة تحجب عنهم انسانيتهم وتقتل فيهم كل مشاعر وتيقية شغلة • • ويقضى وقته فى تقديم نصائحه لـ «بيرانجيه» • ويتحول هذا بعد قليل الى خرتيت •

ويبقى بيرانجيه وحده على صورته الانسانية ، لانه يعمل بين جنبيه

خصائص الإنسان العادى البسيط الطيب ، فيه غنى الإنسان وطقوه
لكنه يظل محتفظا بخصائص الإنسان ، متسلما محبا للجمع .

ويريد أونسكو من خلاله المسرحية أن يعذر البشرية من اعتمادها
على العلم والفردية ، التى شاعت فى مجتمع البورجوازية ، ويدعو الى
المودة الى بدائية الإنسان وفريقته ، حيث يشعر بجماعيته ، أو بهاجته
الى من حوله من الناس ، ليعيش المجتمع فى تعاون ومحبّة ، لا أن يصبح
الإنسان فرديتا لا يعيش فى مجتمع ، فيه اعتداء الفرديت وبغاؤه فى
الوقت نفسه واعتماده على قوته العاشمة .

ويظل مع ذلك عمل أونسكو فى هاتين المسرحيتين عملا تجريبيا ،
ظليعا . لا يخاطب بها كل الناس ، بل مستوى معين منهم ، وإن اكتسب
بعض الأعمال فى فرنسا وغيرها شهرة لكنها شهرة محدودة .

وربما لقي ترحيبا فى البلاد الاشتراكية لما تحويه مسرحيات من
مضامين توافق طرق الحياة والاتجاه العلم فى تلك البلاد فى ظل نظمها
لكنها لم تلق القبول نفسه فى مصر عند عرضها رغم أنها من لسان
الكوميديا ، وإن كانت كوميديا سوداء .

ويقول د. لويس عوض : (١)

«وقد أخطأ المسرح العلمى باقدامه على تقديم يونسكو ، بمثل
ما أخطأ مسرح الجيب بتقديم تشيكوف ، لأن يونسكو يدخل فى نطاق
المسرح التجريبى أو الظليعى . وهو فى باريس نفسها لا يقدم إلا فى
مسرح «لاهوتيت» أمام ثمانين متفرجا لا أكثر» .

(١) الثورة والادب ، ص ٢٤٧ ، طبع فى المكتبة الطبعية ، ١٩٦٧ .

زيارة السيدة العجوز

لدورينمات

مسرحية من مسرح الغضب أو أحد الاتجاهات الجديدة في المسرح الأوروبي ، وهي المسرح الملحمي ويمثله برشت ومسرح الغضب أو الحبث ويمثله اينسكو وييكيت ، والمسرح الوجودي ويمثله سارتر وكلمى

ودورينمات كاتب مسرحى سويسرى قدم هذه المسرحية وقد ترجمت وقدمها المسرح القومى بمصر سنة ١٩٦٦ . وتتألف من ثلاثة فصول . وتتلقى فى أن سيدة عجوز من مدينة جيلان بسويسرا تعود الى البلدة بعد أن غابت عنها مرغمة زمنا طويلا وكانت شابة فى مقتبل العمر ، على علاقة بأحد شباب القرية «ال» كانت نتيجهما أن حملت منه واكتسبت فضيحة طاردها حتى هربت هاربة بعد أن تناولتها السنة أهل القرية . فلم تطق البقاء ، ولكنها وقد غادرت القرية ومارست العلاقات غير المشروعة مع كثير من الرجال حتى أصابت قدرا من الثراء ، فعادت الى القرية لتنتقم من حبيبها الخادر ومن أهل القرية.

ويبدأ الفصل الاول بمشهد انتظار أهل القرية للسيدة العجوز «كلير» على المحطة واحتفالهم بها لأنها ستقذهم بما تقدم لهم من المال الذى يخرجهم من معاناتهم . وفى الفصل الثانى تظهر محاولات السيدة كلير للسيطرة على أهل البلدة بمالها على شرط أن يقتصوا لها من «ال» حبيبها الخادر . ويتردد أهل القرية ، لكنهم لا يلبثون تحت ضغط السيدة العجوز وحاجتهم الى المال أن يتخلوا عن «ال» وأن يطاردوه.

وفى الفصل الثالث يتم قتل «ال» بوشراء ضماير أهل القرية ، بالمال وبذلك تصل السيدة العجوز الى غرضها من الانتقال من «ال» وأهل قريتها بشراء ضمائرهم بالمال .

وتتطوى المسرحية على كثير من الرموز ، وهي كغيرها مما عرضنا
له من صور الاشكال الجديدة للمسرح الاورويي تهلجم الاوضاع الجديدة
للاتسان الاورويي وسيطرة رأس المال على مقدرات الناس ، وفي سبيل
المال يبيعون ضمائرهم ونفوسهم •

وترمز السيدة المعجوز نفسها الى القدر الذي يسخر الناس ويسخر
منهم ، وقد ترمز السيدة المعجوز نفسها الى احدى القوى الكبرى
السيطرة على مقادير العالم والناس فيه في هذا العصر المظيف •

كان لهذه التجارب المسرحية المترجمة عن المسرح الاورويي المعاصر
اثرها في كتابنا المسرحيين ، من شيوخ وشباب ، لقد ألف توفيق الحكيم
من هذا اللون أو متأثرا به مسرحية يا طالع الشجرة ، وكان لها وقع في
الاساط الادبية والفنية ، تناولها النقاد بالتعليق بين مؤيد ومعارض •

وتعتمد يا طالع الشجرة لتوفيق الحكيم على أغنية للأطفال تتناقلها
السنتهم تقول : ياطالع الشجرة •• هل لي معاك بقرة •• تحلب وتدينى
وفي تطبيق للحكيم على هذه الاغنية التي اتخذها نقطة انطلاق لعملة
المسرحى قال ان اللامتناهول موجود في أدب الشعب ، وهو محاولة للقفز
فوق الواقع •

والحق ان توفيق الحكيم بعد عودته من باريس في عام ١٩٢٨ على
ما ذكرنا واتجاهه الى المسرح الذهني ، أدخل الى المسرح هذا اللون
الجديد • كما أنه بعد قضائه مرة أخرى فترة من الزمن مندوبا لمصر في
اليونسكو بباريس ، اتجه هذا الاتجاه وكان قد عاينه واقتررب منه في
مسرح باريس وتعرف على سارتر ، وكامي ، ويونسكو ، وأونييل من
خلال أعمالهم •

ولكن الحكيم لم يكن وحده في الميدان ، بل شاركه كما قلنا في هذه
التجربة جماعة من الشباب وان جاءت محاولاتهم خليطا بين الواقعية
والعبث • وأثرنا الى مسرح سعد الدين وهبة وخاصة في كوبري
الناموس وسكة السلامة ، ويبر السلم •

ولم يقتصر التخصير في الشكل على الاتجاه إلى مسرح «البنية» أو التلامسقول ، بل حاول بعض الكتاب إلى تجزيب لون محلي ، لاستغلال مثل الاشكال المسرحية الغربية فلجأ الدكتور يوسف ادريس كما أشرفا في الفراغ إلى مسرح السامر الشعبي ، ولجأ الدكتور رشاد رشدي في «التفريج ياسلام» إلى السفيرة عزيزة أو صندوق الدنيا ، كما حاول شبيب سرور استخدام المسوال في بهية وياسين لأقامة مسرح شبيه بالمحمي على ما نهج برشت Brecht في مسرحيته الشعرية .

وعلى كثرة ما حاول هؤلاء من تضيير في الاشكال التقليدية للمسرح فانها لم تلق الراجح ولا الاقبال من الجماهير مما يتيح لها الاستمرار ، فقد عجز بعضهم بل أكثرهم عن تلك الاشكال الجديدة إلى المسرح التقليدي كما فعل يوسف ادريس إذ عذرة أخرى إلى الشكل المسرحي المعتاد في «المهزلة الارضية» .

وكان مما حاول كتاب المسرح التجديد فيه كذلك «لغة المسرحية» ، وكما جرحنا من حديثنا عن المسرح منذ بداياته فقد كانت الفصحى هي اللغة التقليدية المعروفة في المسرح حتى بدأ بعض كتاب المسرح يجربون التأليف بالعامة المصرية في هزليات نابذة من الحياة ، ونجحت مسرحيات يعقوب صنوع ومحمد عثمان جلال بهذه العامة ، وتابهما فيها كتاب المسرح بعد ذلك مثل محمد تيمور وغيره .

وتوجد بعض الكتب في ترجمة المسرحيات الغربية ، ايترجعونها بالعامة أم بالفصحى وأي اللغتين أصلح للكوميديا أو الملهاة . وأيهما أصلح للتراجميديا ، واستقر الامر بين كثير من المترجمين على ترجمة الملهاة إلى اللغة العامة نظرا لأن طبيعتها تقتضى هذه اللغة ، فهي شجيرة الطابع ، شعبية الموضوع والشخصيات غلبا ، فالمناسب أن تتطوق الشخصيات وتتجاوز بهذه اللغة العامة .

لها سائر أنولع المسرحيات وبخاصة المأساة فكانت تترجم وتؤلف بالفصحى كي تكسب من جلالها جلالاتها ، كما أنها في الأصل تقوم على

موضوعات جليلة ، فلا يحل أن يتحدث أشخاصها من أبسط الناس ،
أولئك والملكات بلغة الشعب العلمية . كما أنه لا يحل أن تترجم لغة
كبار الشعراء والادباء الى مستوى عال من مثل لغة شكسبير
وكورنى وراسين الى لغة عامية لا تمتلك عناصر التعبير الفنى ولا جمال
الأسلوب ولا جلاله كما هو الحال بالنسبة للفصحى .

وهكذا عرفنا معظم مترجمات المسرحيات من هذا اللون طوال
الخمسين عاما الاولى من القرن العشرين . بل وان لغة المسرح فيما عدا
الكوميدي بصفة عامة فى تلك المرحلة ظلت هى الفصحى دون منازع .

وبعد الثورة واتجاه بعض الكتاب والادباء علمة نحو الواقعية
الاجتماعية فضل هؤلاء كتابة المسرح بالمسامية ، وخلاصة بعد شيوع
الاستراكية وزيادة الاهتمام بالطبقات الشعبية ومحاولة رفع مكانتها
وازالة آثار المعاناة التى لحقتها من خلال بعض عصور القهر والاستبداد .

وكان دفاع الادباء عن استخدام اللغة العامية فى الابداع والمسرح
عامه قائما على أسس أنها تمثل الواقع ، وأن الاتجاه الواقعى فى الابداع
يقتضى اتخاذه هذه اللغة فى أسلوب التعبير . كما أن بعضهم ذهب الى
ما نادى به بعض أعداء الفصحى من القول بأن اللغة العامية تفتقر
ضمن الشعب ووجدانه ، وأن كثيرا من الالفاظ العامية وعباراتها تؤدى
ما لا تستطيعه الفصحى . وضرخوا على ذلك الامثلة .

بينما عارضتهم أنصار الفصحى بقولهم ان اللغة الفصحى لغة راقية ،
وهى أليق بالفن وهى لغة منتقاة حملت تراث الشعب الفكرى والفنى
هى جديرة بالفن الراقى ، والفن فى مجمله اختيار وانتخاب ، ولم نر
من أدباء الغرب المرموقين من استخدام اللغة الدارجة فى بلدته ، بل كلهم
لجأ الى اللغة المنقاة . وان تفاوتوا فى درجات لغاتهم . فليس كل شاعر
أو كاتب مسرح انجليزى مثلا يمكنه أن يرقى بلغته الى مستوى لغة
شكسبير أو ملتون .

واتخذ توفيق الحكيم موقفا وسطا فى هذا الجدل فاختار لغة وسطا

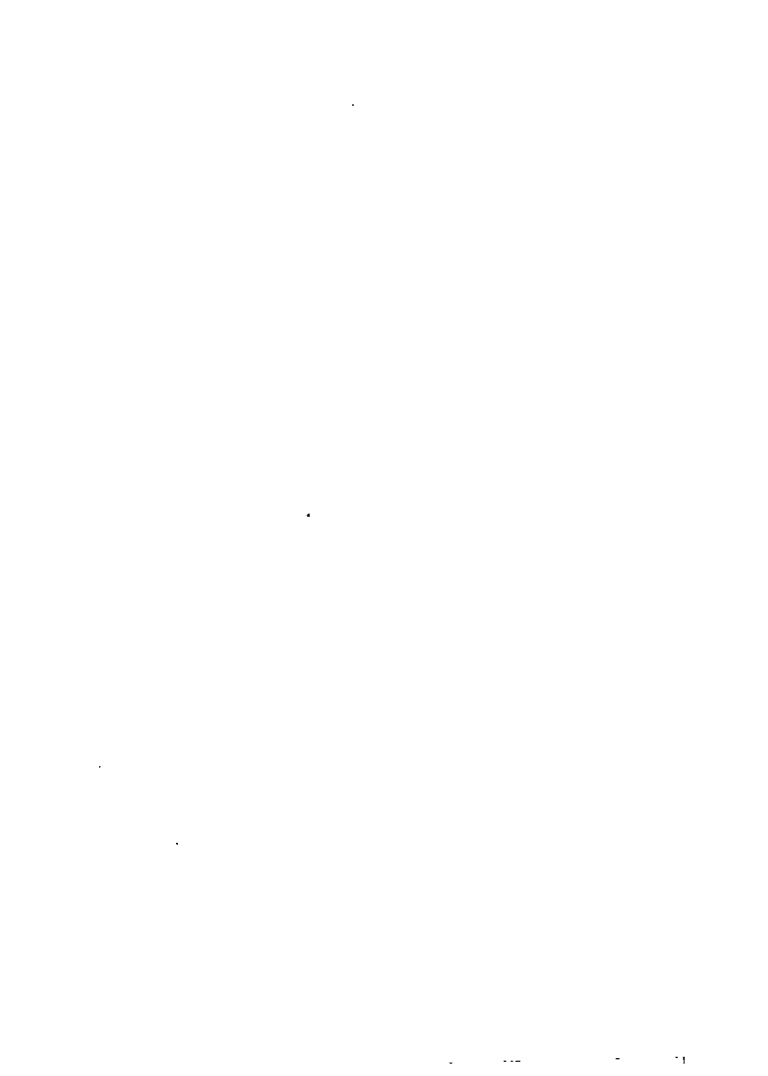
كذلك في مسرحية الصفة ، وإن كان الحكيم لم يتمرجح في استخدام
بعض اللغة العامية في مسرحياته الاجتماعية قبل سنة ١٩٢٨ أى قبل
اتجاهه الى المسرح الذهني ، بل وبعد ذلك بعض أعماله الأخرى •

على أن اللغة العامية إذا كانت مقبولة في مثل الكوميديا ، أو الفارس
وبعض ما اصطلح على تسميته بالتراجي كوميك ، أو الملهاة البلدية أو
الملهاة السوداء ، كمعظم أعمال نعمان عاشور وسعد الدين وهبه ، فإنها
تصبح غير مستساغة في التراجيديا أو المسرحيات القائمة على أساس
فكرى أو أسطوري أو تاريخي •

كما أنه لا يستساغ بالضرورة ترجمة الأعمال الكبرى من الأدب
العالمي لكبار الأدباء الى اللغة العامية ، كما ترجمت أخيرا بعض أعمال
شكسبير الى العامية وعرضت على الجمهور وربما اعتذر المترجمون بأنها
من لون الملهاة ، ومهما يكن ، لكن لغة شكسبير الشعرية الراقية لا يمكن
أن تنحدر الى مستوى اللغة العامية عند ترجمتها مهما قيل عن المترجم
أنه ارتفع باللغة العامية واختار •

ومهما يكن من أمر فإن المسرح العربي المعاصر وطوال مسيرته في
مائة عام ويزيد لا يزال يمر بتجارب ، هيصيب ويخطيء ، ولأن المسرح
من مستحدث في الأدب العربي وفنون المسرح عامة ، فإن مثل هذه
التجارب ضرورية حتى نصل في النهاية الى شكل نرتضيه يرضى أذواقنا
ويتفق مع ميولنا ، وينبع من واقعنا لا أن يكون غريبا أو مستوردا ،
فيمعش بيننا كالغريب أو الوليد اللقيط مهما حاولنا رعايته والعناية به
فإنه سيظل لقيطا لا ينتمي الى أب وأم شرعيين •

فهرس
المصادر والمراجع العربية والاجنبية



أولا - المراجع العربية

ابراهيم وهزى - الدكتور/ابراهيم درديرى ط . آلهيئة العامة المصرية
للكتاب ١٩٧١ م .

الأديب في العصر المملوكى - الدكتور/محمد زغلول سلام ج١ . دار المعارف
سنة ١٩٧١ م .

الأديب للشعب - سلامة موسى .

آراء واحاديث في القومية العربية - ساطع الحمصرى .

بدائع الزهور في وقائع الدهور - ابن اياس ط . الشعب

تاريخ المسرح العربى - فؤاد رشيد .

تحت شمس الفكر - توفيق الحكيم .

تراثنا العربى في الادب المسرحى - الدكتور ابراهيم درديرى - الرياض
١٩٨٠ م .

ثمرات الاوراق لابن حجة الحموى - ط . المطبعة الوهبية سنة ١٣٠٠ .

ثورة المعتزل - غالى شكرى - نشر مكتبة الانجلو سنة ١٩٦٦ م

الثورة والأديب - لويس عوض - نشر دار الكاتب العربى سنة ١٩٦٧م .

خطوات في النقد - يحيى حقى - مكتبة دار العربية .

خمس سنوات في المسرح - احمد حمروش .

خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال - ابراهيم حمادة - طبع المؤسسة
المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر .

خيال الظل واللعب والتمثيلات المصورة عند العرب - أحمد تيمور - طبع
دار الكاتب العربى بمصر سنة ١٩٥٧ .

دراسات في الادب المعاصر - شوقي ضيف - ط . دار المعارف .

دراسات في الأدب المعاصر - يوسف الشاروني - ط ٠ المؤسسة المصرية العامة
للتأليف والطباعة والنشر .

دراسات عربية وغربية - لويس عوض - ط ٠ دار المعارف سنة ١٩٦٥ م .
دراسات في المسرح والسينما عند العرب - ترجمة أحمد المغازي - ط ٠
الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٦٢ م والنسخة الانجليزية تأليف
يعقوب م . لنداو .

دراسات في النقد والأدب - لويس عوض - المكتب التجاري - بيروت
سنة ١٩٦٣ م .

دليل المتفرج الذكي - ألفريد فرج .

رأى في أدبنا المعاصر - محمد عطا - مكتبة نهضة مصر - الفجالة ١٩٥٨ م .
زهرة - عزيز ابازة - دار الكتب العربي ١٩٦٨ م .

زهرة العمر - توفيق الحكيم .

سجن العمر - توفيق الحكيم .

الشعر المرحى - د . كمال اسماعيل .

العاطل الحالي والمرخص القائل - صفى الدين الحلبي - تحقيق د . حسين
نصار - طبع الهيئة العامة للكتاب ١٩٨١ م .

نحن الشعر / لارسطو - ترجمة أحسان عباس ، طبع دار الثقافة -
بيروت .

نحن المسرحية : فرد ب متلينيت ، جيرالد بنتلي - ترجمة / صوفي خطاب
طبع بيروت ١٩٦٦ م .

في الثقافة المصرية - محمود أمين العالم - ط ٠ دار الفكر الجديد -
بيروت ١٩٦٦ م .

في النقد المرحى - فؤاد دواردة .
في النقد المرحى - محمد غنيمي هلال - ط ٠ النهضة العربية ١٩٦٥ م .
تأليف جديدة في أدبنا الحديث - محمد مندور .

مسرح توفيق الحكيم - محمد مندور - دار نهضة مصر .

- المسرح اللبناني وآثاره في المسرح العربي - نبيل كرامة .
- المسرح المصري المعاصر وبداياته - د . عبد المعطى شعراوى - طبع الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٧ م .
- المسرح المعاصر - سمير مرحان - طبع الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٧ م .
- المسرحيات السياسية - فؤاد حوارة .
- المسرحية العربية - محمد يوسف نجم .
- مطالع البذور في منازل السرور - علام الدين الغزولى ، ط . دار الوطن ١٢٩٩ هـ .

ثانيا - المراجع الاجنبية

E. W. Lane : Manners and Customs of the Modern Egyptians.

G. Antonious : The Arab Awakening.

Worrell : The Moslem World. Vol. X. 1920.

A Dictionary of the Arts.

Middle Eastern Affairs

ثالثا : الدوريات والمجلات والصحف

١ - الدوريات والمجلات :

- سلسلة اقرا : العدد ٢٧٠ (أعضاء المسرح) رجاء النقاش .
- سلسلة كتاب الهلال - طبع دار الهلال (الكوميديا المرتجلة في المسرح المصرى - على الراعى) .
- سلسلة مذاهب وشخصيات - طبع الدار القومية للطباعة والنشر (من اعلام المسرح العالمى - محمد حمودة) .
- مجلة الاداب البيروتية - عدد يوليو سنة ١٩٥٣ م .
- مجلة الاذاعة والتليفزيون عدد ١٩٨٧/٤/٢٥ .
- مجلة صباح الخير (مقال : فن الريحانى اولى بالتكريم - حسن فؤاد) .
- مجلة الكاتبات المصرى - عدد ١٧ فبراير سنة ١٩٤٧ م .
- مجلة الكتاب - العدد الرابع من السنة الاولى - فبراير ١٩٤٦ م .
- مجلة الكتاب - المجلد الاول - عدد يوليو ١٩٤٦ م .
- مجلة المصور - المجلد الثانى اول يناير سنة ١٩٤٣ م .
- مجلة المصور - عدد ٣١ مارس سنة ١٩٥٠ م .
- مجلة المصور - عدد مايو سنة ١٩٥٠ م .
- مجلة الهلال - عدد ابريل سنة ١٩٣٩ م .
- العدد الثانى - السنة السادسة فبراير سنة ١٩٦٨ م .
- العدد الثانى - السنة السادسة والسبعون - فبراير سنة ١٩٦٨ م (عدد خاص بتوفيق الحكيم) .
- عدد ديسمبر سنة ١٩٦٢ - مقال : تحول مصر الى اليسار - كارل ليدن :

٢ - الصحف اليومية :

١ - جريدة الاهرام :

- عدد (٥ ديسمبر) ١٩٦٤ م

- عدد (الجمعة) (صفحة الادب - مقال : أحمد بهجت) .
- عدد الجمعة ٣٠ أبريل سنة ١٩٦٥ .

٢ - جريدة الجمهورية :

- عدد السبت ٢٧ أغسطس سنة ١٩٦٠ م .
- عدد السبت ١٧ سبتمبر سنة ١٩٦٠ م .
- عدد الخميس ١٩ نوفمبر سنة ١٩٦٤ م .
- عدد الخميس ١٧ ديسمبر سنة ١٩٦٤ م .
- (مقال لنعمان عاشور : طرزان في الغابة الادبية) .
- عدد الخميس ١٤ فبراير سنة ١٩٦٥ م .
- ٣ - جريدة الشعب : عدد الخميس ٢٦ نوفمبر سنة ١٩٦٤ .

فهرس الموضوعات

الباب الأول

المسرح والتاريخ ... ٤٣ : ٣

١٦ : ١٣	الفصل الأول : أنواع المسرحيات وأشكالها
٢٠ : ١٧	المأساة أو التراجيEDIA
٢٩ : ٢١	المهابة أو الكوميديا
٣٣ : ٣٠	الميلودرام
٣٥ : ٣٤	(الفارس - الهزلية)
٤٣ : ٣٦	الفصل الثاني : بناء المسرحية

الباب الثاني

روافد المسرح العربي ... ١٠٦ : ٤٥

					الفصل الأول : الرافد العربي - تراث المسرح في التاريخ
٤٧	الادبي
					موضوعات التراث العربي والاسلامي - أو
٧١	مسرح التراث
٨١	الفصل الثاني : الرافد الأوروبي
٨٣	المسرحيات المترجمة
٩٧	المهابة الكلاسيكية

الباب الثالث

أطوار المسرح واتجاهاته في الشكل والمضمون ١٠٧ : ٢١٠

الفصل الأول : الطور الأول من النشأة حتى نهاية الحرب

الأولى ١٩١٨ م ١٠٩

المسرح وحركة الشعب المصري ١٢٩

الفصل الثاني : الطور الثاني بعد الحرب العالمية الأولى

وحتى نهاية الثانية (من ١٩١٨م - ١٩٤٥م) ١٣٥

تحقيق الذات والبحث عن هوية ١٣٥

أشكال المسرح : ١٤٠

المسرح الشعري ١٦٥

شوقي وأبداعه المسرحي

مسرح شوقي الشعري ١٦٦

مسرح تيمور بين التاريخ والمجتمع ١٧٥

مسرح الحكيم في الدور الثاني ١٨٤

(القضايا السياسية والمسرح الذهني)

المسرح والمجتمع عند الحكيم ١٩٥

مسرح باكثير بين التراث والسياسة ٢٠٦

مسرح عسيز بأبازة الشعرى وامتداد

مسرح شوقي ٢١٠

الباب الرابع

المسرح الواقعي في مرحلة تحرير الذات ٢١٧ : ٢٣٧

الفصل الأول : المسرح التجسّد ٢١٩

مكتاب المسرح واتجاهاتهم

قضايا المجتمع الجديدة

- ٢٣٨ - موضوعات المسرح في هذه المرحلة :
 ١ - مسرحية الصفقة وقضية الفلاح والارض ... ٢٤١
 ٢ - المحروسة والسبينة لسعد الدين وهبة ... ٢٤٧
 ٣ - وابور الطحين لنعمان عاشور ... ٢٥١
 ٤ - بهية وياسين لنجيب سرور ... ٢٥٣
 ٥ - شفرقة ومتولى والمستخبى لشوقي عبد الحكيم ... ٢٥٩
 ٦ - قضايا المدينة في المسرح الواقعي ... ٢٦٠

الطبقة الارستقراطية والعاطلون بالوراثة

(الايدى الناعمة لتوفيق الحكيم)

مشكلات الطبقة الوسطى وتطلعاتها في

- ٢٦٤ - مسرح نعمان عاشور ...
 الفرافير وجمهورية فرحات والعلاقة بين
 السيد والتابع والتغير الاجتماعي ... ٢٧٠
 القضية للطفى الخولى ... ٢٧٨
 المهزلة الارضية ليوسف ادريس ... ٢٨٣
 التغير في المجتمع المدنى والارهاصات التى
 صاحبت التغير في المجتمع المحدث
 والارهاصات التى تنبض بريح التغير في
 مسرحيات سعد الدين وهبة ... ٢٨٧
 (كويرى الناموس - سكة السلامة - بير
 السلم) سكة السلامة ... ٢٩٢
 مسرح رشاد رشدى ومشكلات المرأة
 والجنس في المجتمع : ... ٢٩٧
 (الفراشة - لعبة الحب - خيال الظل
 نور الظلام)

٣١٤ : ٣٠٥	الفصل الثاني : الممرح الهزلى
		التسلية المرحية بالضحك : نماذج بشرية
		وقضايا اجتماعية
٣٣٠ : ٣١٥	الفصل الثالث : الممرح المترجم
		(الشكل الجديد)
٣٢٥ : ٣١٥	الشكل العبثى - أو ممرح العبث
		أوجين يونسكو - صمويل بيكيت - برشت
		دورنيمات
٣٢٦	الخرتيت ليونمسكو
٣٣٤ : ٣٣٠	زيارة السيدة العجوز
٣٣٥	■ فهرس المراجع العربية والاجنبية
٣٤٣	■ فهرس الموضوعات

رقم الايداع بدار الكتب والوثائق القومية
٨٨/٢٩٥٩

٩٧٧ - ١٠٣ - ٤٠٩ - X

الترقيم الحولى

الفنية للطباعة والنشر
٤٨ شارع محمد - إسرائيلية - الإسكندرية
تليفون ٨٠٣٢٥٠

19500 /
11 /

19500 /

19500 /